







志



中国戏曲志

陕西卷

中国戏曲志编辑委员会
《中国戏曲志·陕西卷》编辑委员会

中国 ISBN 中心

中华人民共和国文化部
中华人民共和国国家民族事务委员会主办
中国戏剧家协会

国家社科基金资助重大项目
国家艺术科学规划重点项目

《中国戏曲志·陕西卷》编辑委员会

《中国戏曲志·陕西卷》编辑部

撰　稿　人（按姓氏笔画排列）

丁　明　丁建华　凡　夫　王小民　王长治　王红卫　王宏声

王治国 王保易 王昭玺 王思智 王海平 王鸿绵 王槐蔚
毛云霄 尤宝诚 方鹏飞 田建军 史美强 史耀增 叶梦熙
石兆明 白岳焰 刘大安 刘天宜 刘文华 刘文峰 刘沪生
刘佑民 刘克明 刘敬贤 束文寿 孙宪德 吕自强 任国保
安 华 仲居善 仲慧人 许俊清 陈建昌 陈显远 陈 涛
陈纪元 何 钧 何晓萍 李 兴 李志鹏 李葆华 李毓成
余书棋 苏育生 苏 棠 但功谨 芙 秀 张广明 张汉昌
张玉路 张克勤 张满堂 张静波 杨世科 杨君民 杨志烈
杨 忠 孟学范 范 角 尚爱仁 武新艾 奕德林 洪 涛
柳 允 赵 洪 赵家瑞 郝彩凤 陶 隆 党正乾 郭今平
郭易风 郭延龄 曹京平 曹振东 曹 爽 阎敏学 黄 河
黄育英 黄笙闻 黄群众 菁 菁 康增绩 焦文彬 童增琪
琚贻荣 程宏轩 渭 柳 鲁继亭 雷震中 谭增成 蔡 恬
翟志忠 樊奋革 冀福记 霍向贵 霍慧君

绘图及摄影(按姓氏笔画排列)

王万满 王东晔 王依群 王泉民 尤宝诚 车富贵 刘天宣
刘文峰 刘沪生 刘松岭 刘厚德 朱万里 朱经健 朱养权
许圭元 许俊清 孙省国 任国保 安 华 陈幼韩 陈建昌
陈纪元 李 健 李晓冰 苏 棠 邱宗安 杨志烈 杨君堂
吴印咸 吴济民 张汉昌 张庆寿 张国祥 张保健 罗昌荷
范德元 凃晋萱 赵崇信 赵继荣 祝光裕 侯新峰 陶 隆
徐邦杰 高民生 高廷珍 郭宇生 郭伯一 黄宗琪 黄笙闻
黄群众 韩 义 董一致 董贵生 鲍佩林 雷震中 窦培德
虞竹平 蔡 恬 蔡鹤汀 谭增成 樊天佑 樊 林 冀福记

供稿（图）单位（按单位行政区划顺序排列）

陕西省碑林博物馆

陕西历史博物馆

中国戏剧家协会陕西分会

陕西省戏曲研究院

陕西省艺术研究所

陕西省京剧团

陕西省舞台美术学会

西安市戏剧研究所

西安易俗社

西安三意社

西安尚友社

西安市五一剧团

西安市豫剧团

西安市评剧团

西安市越剧团

西安市戏剧志编辑部

渭南地区戏曲志编辑部

咸阳市戏曲志编辑部

兴平县戏曲志编辑部

凤翔县文化馆

宝鸡市戏曲志编辑部

武功县戏曲志编辑部

汉中地区歌舞团

洋县剧团

南郑县剧团

勉县文物管理委员会

汉中地区戏曲志编辑部

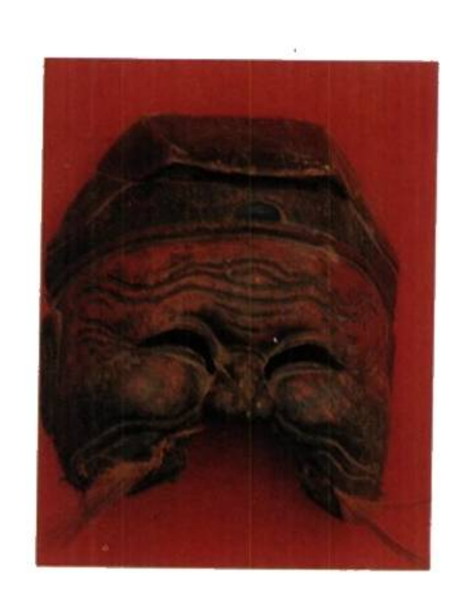
略阳县戏曲志编辑部
汉中市戏曲志编辑部
安康汉剧团
安康地区戏曲志编辑部
紫阳县戏曲志编辑部
平利县戏曲志编辑部
商洛地区剧团
商洛地区戏曲志编辑部
丹凤县戏曲志编辑部
铜川市戏曲志编辑部
延安革命纪念馆
延安地区戏曲志编辑部
榆林地区戏曲志编辑部



礼泉唐郑仁泰墓乐舞俑



礼泉唐李绩墓歌舞壁画





西乡清代端公戏面具2幅



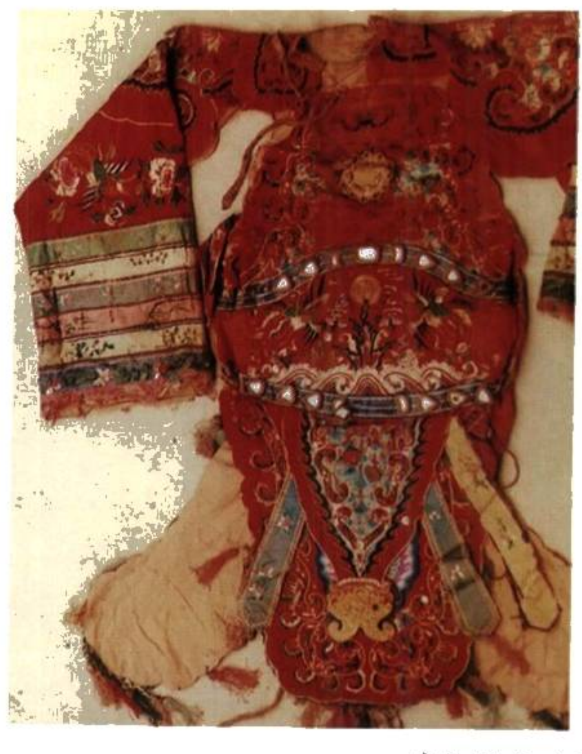


凤翔《回荆州》戏画

甘泉宋墓秧歌舞砖雕

户县清代秦腔脸谱







户县清代秦腔戏衣











安康清代汉调二簧戏衣

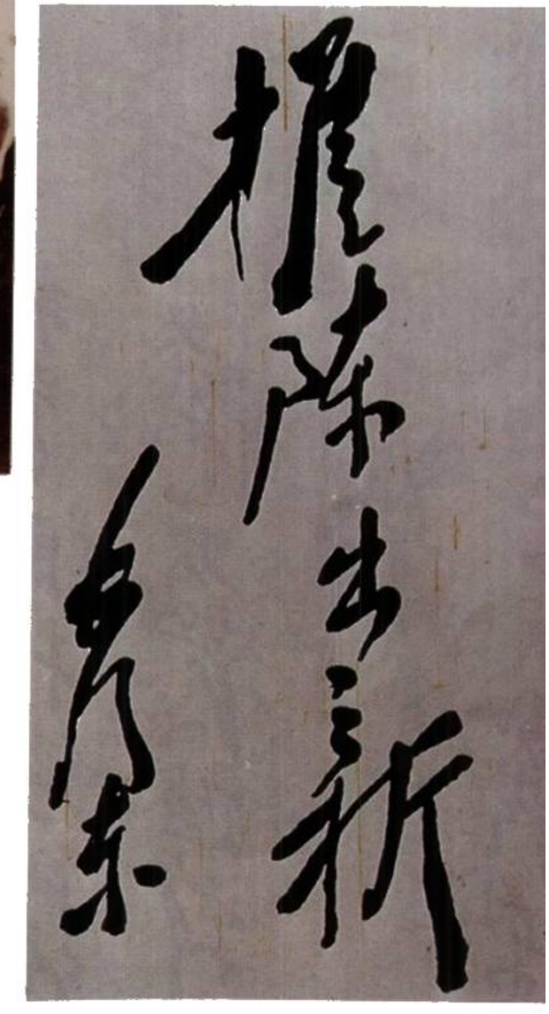


周至清代秦腔刀枪把子





毛泽东和延安群众秧歌队合影



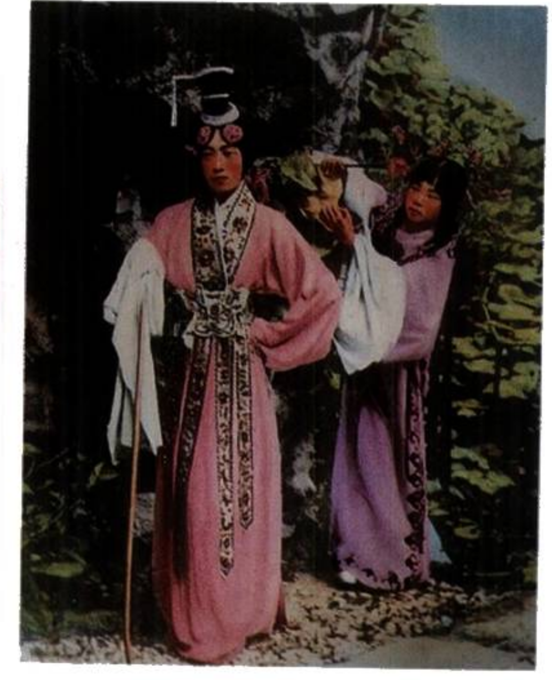
毛泽东为延安平剧院题词“推陈出新”

毛泽东和延安文艺座谈会全体人员合影

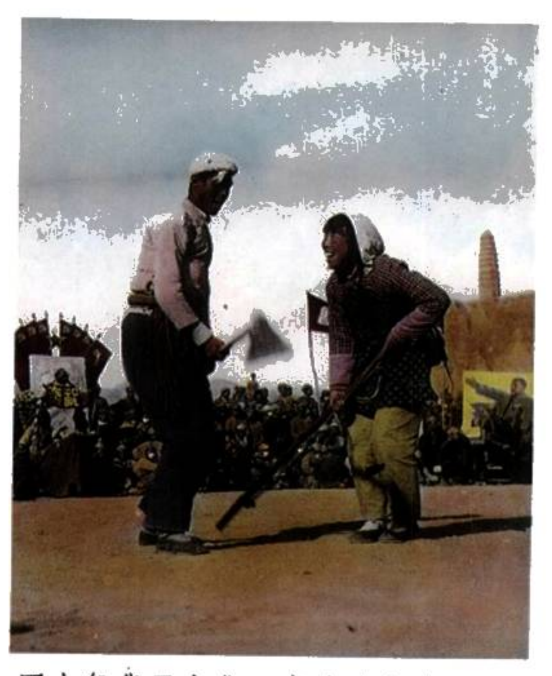




易俗社剧本手稿



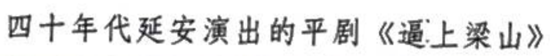
民国九年易俗社演出秦腔《双锦衣》



四十年代王大化、李波演出的秧歌剧《兄妹开荒》

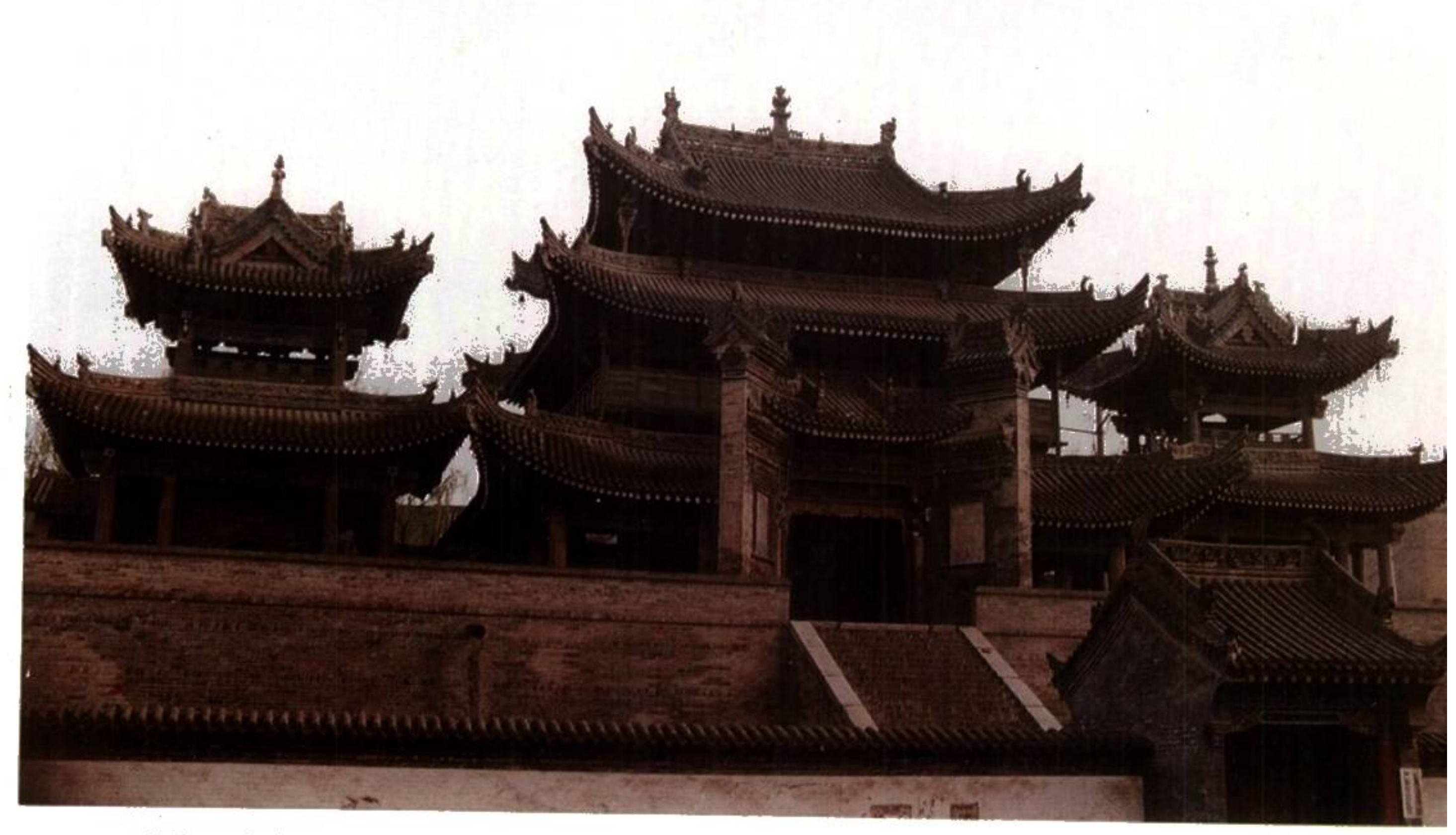


延安时期平剧、秦腔、秧歌剧创作演出刊本



四十年代延安演出的平剧《逼上梁山》





澄城县唐代城隍庙乐楼

大荔宋代岱祠乐楼

彬县明代城隍庙戏台

米脂清代李自成行宫戏台





勉县清代诸葛墓乐楼（内外景）


佳县清代白云观戏台





丹凤清代花庙戏楼



陕西易俗社剧场（内部）



延安大礼堂



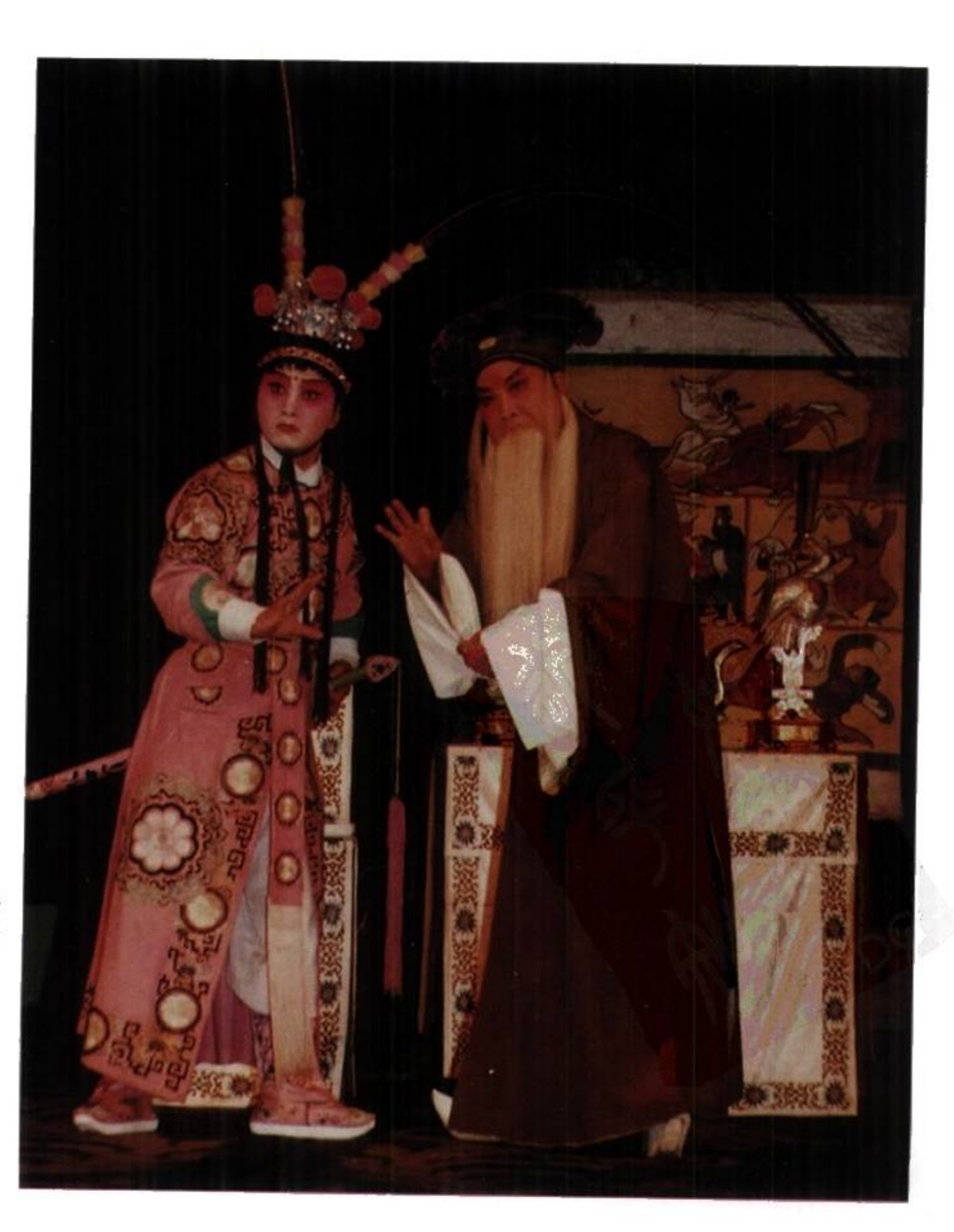


西安人民剧院

秦腔《游西湖》

秦腔《游龟山》

秦腔《三滴血》



秦腔《赵氏孤儿》



同州梆子《破宁国》

秦腔《火焰驹》



秦腔
《血泪仇》

秦腔
《穷人恨》



秦腔
《西安事变》



碗碗腔《金琬钗》



眉户《梁秋燕》



阿宫腔《王魁负义》



道情《一文钱》



花鼓戏《六斤县长》



花鼓戏
《屠夫状元》



端公戏

《吹鼓手招亲》

汉调桄桄

《黑杀船》





汉调二簧

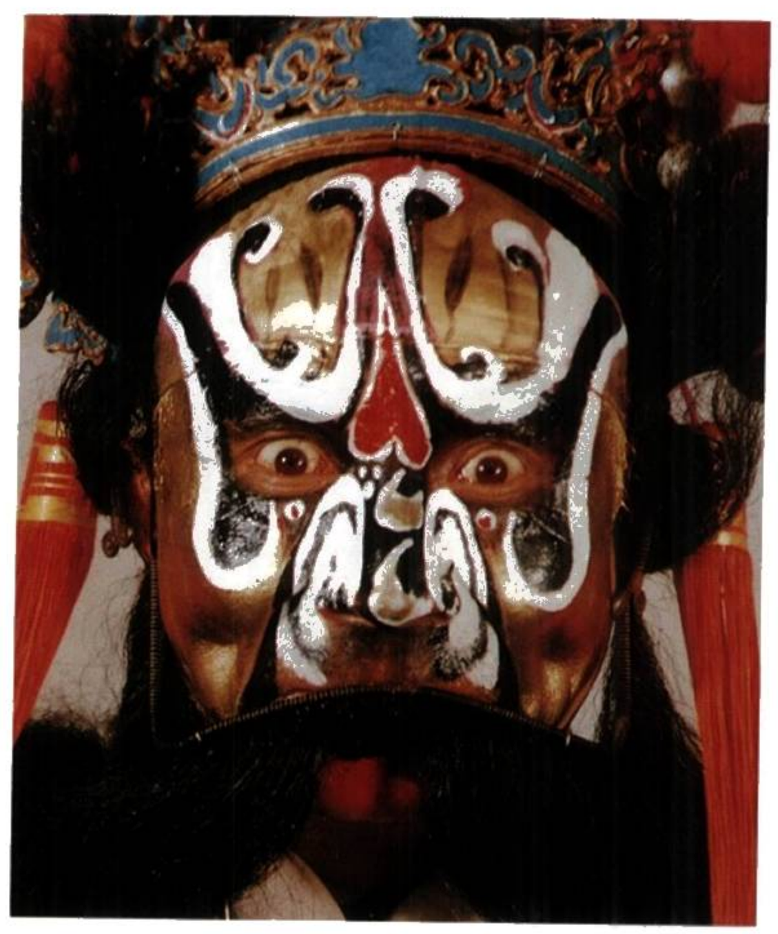
《春秋配》



八岔

《站花墙》

秦 腔 脸 谱



秦始皇



王彦章



徐延昭

马 武



张 飞

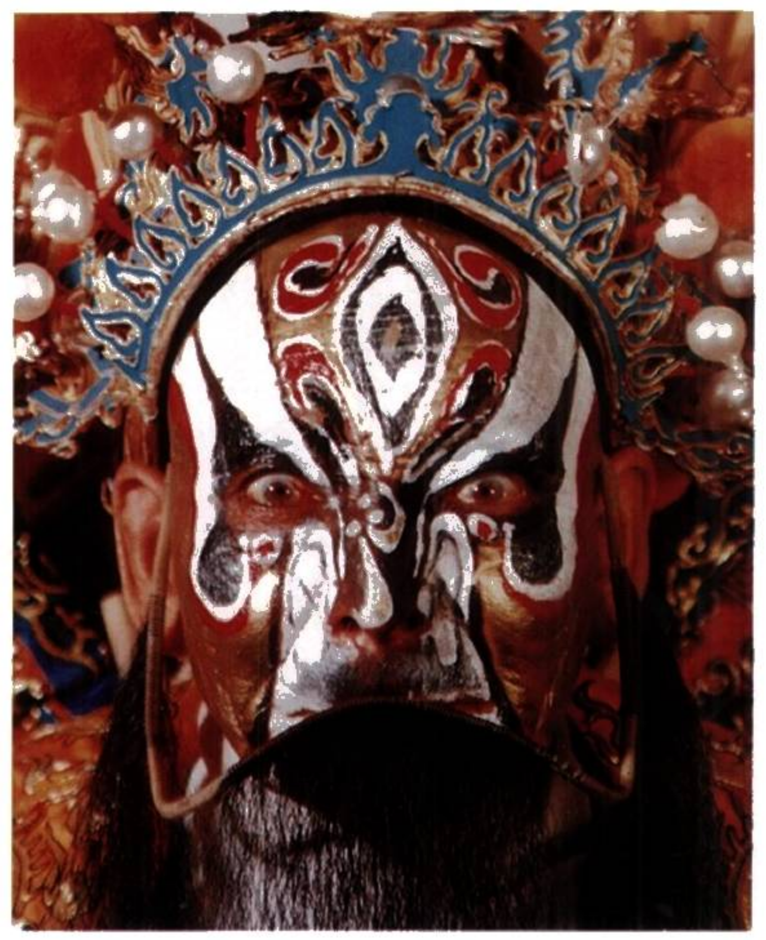


包文正

秦 腔 脸 谱



黑 虎



闻 仲



严 嵩



孙悟空



三 教

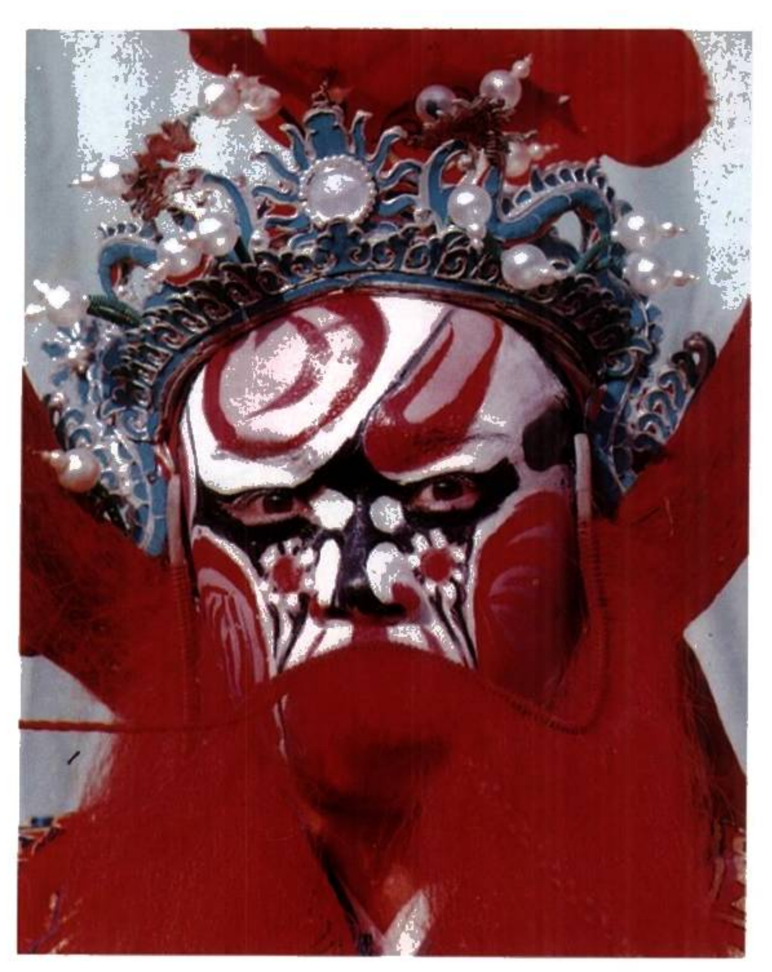


钟无盐

汉调二簧脸谱



秦始皇



马　武



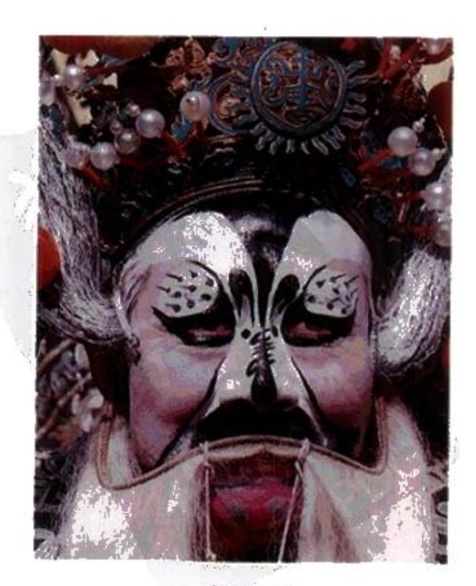
司马师



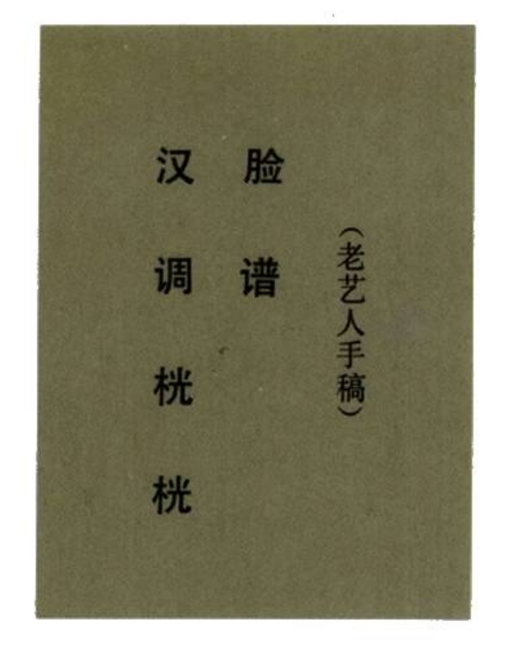
侯上官



常遇春



老张飞



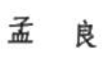


张忠剑



三　教





孟　良



包文正



曹孟德





《平蛮图》中孟获



《收青牛》中青牛

蔡鹤汀、冯杰三
设计的戏衣









翻天印、量天尺



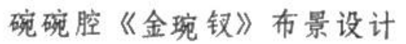
混元金斗、乾坤扇



金交剪、太极图

秦腔《黄河阵》道具

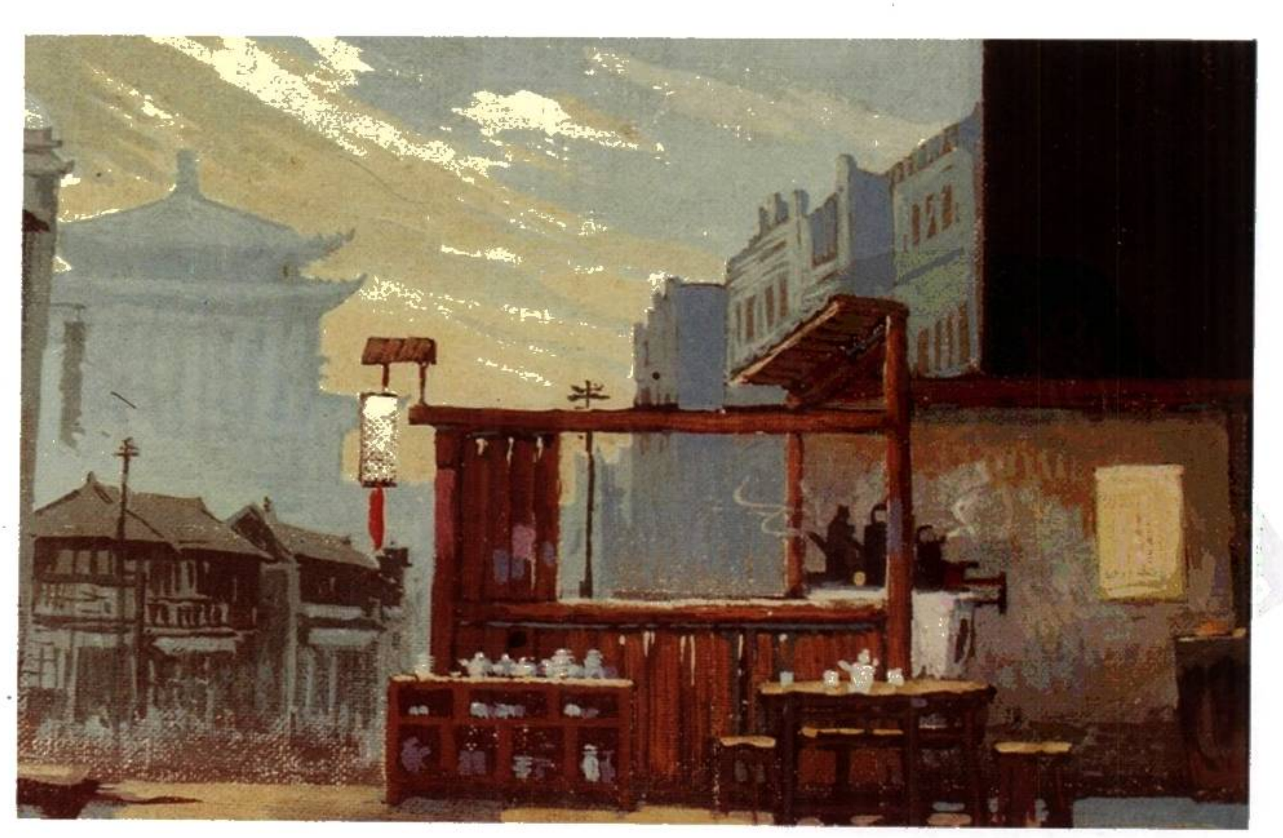
秦腔《水淹泗州》布景设计



碗碗腔《金琬钗》布景设计

秦腔《闯王平叛》布景设计

秦腔《闯王平叛》服装设计



秦腔《西安事变》布景设计



越剧《红梅记》布景设计

越剧《西厢记》服装设计



汉调二簧
《春秋配》
布景设计





商洛花鼓戏
《屠夫状元》
布 景 设 计

序　　言

张庚

中国各民族人民共同创造的戏曲艺术，历史悠久，它跟随中国社会的演进而成长和衍变，至今具有旺盛的生命力，在世界戏剧中有它特殊的地位和价值。我们编辑出版《中国戏曲志》既感到担子很重又感到很光荣，因为戏曲艺术是中国人民和世界人民都关心和重视的。方志学在中国历史科学中，是个传统较久，有一定成就的分支学科，但各地方志对戏曲是极少记载的。戏曲志的编纂，在一定意义上带有开创性，因此也增加了我们工作上的难度。早在五十年代戏曲工作者就有编戏曲志的构想，直至八十年代才具备实现这一夙愿的客观条件与主观条件。

1983年初，中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会及中国戏剧家协会共同签发了《关于编辑出版〈中国戏曲志〉的通知》。同年三月，在全国文学、外国文学、艺术学科规划会议上，经过审议，确定《中国戏曲志》丛书为国家第六个五年计划的艺术科研重点项目，并跨第七个五年计划，八月，在全国哲学社会科学规划领导小组会议上被正式批准。

编辑出版《中国戏曲志》的主旨，在于记述中国戏曲的历史和现状，是为了系统地记录、整理各地区、各民族的戏曲资料，概括戏曲改革工作的经验教训，促进社会主义戏曲事业的繁荣，也为今后保留一部比较完善的戏曲文献。因此，编辑出版《中国戏曲志》是属于社会主义精神文明建设的组成部分，具有重要的现实意义。

为统一领导编纂工作，组成《中国戏曲志》编辑委员会，并设编辑部。戏曲志在借鉴传统方志体裁，结合戏曲实际的基础上，制定了体例；依据实事求是的原则，拟定了编写要求。作为社会主义时期编纂的戏曲专志，开拓了新的领域，填补了历史的空白，意义深远。《中国戏曲志》丛书，按照中华人民共和国省、自治区、直辖市的行政区划分设地方卷，由当地文化主管部门主持编修，由全国艺术科学规划领导小组统一规划，陆续出版。

编辑出版《中国戏曲志》的工作无前例可循，参加编纂的人员都是通过实践来提高自己的水平和能力的，因此，成书之后也还有可能存在不足和不准确之处。希望在经历了广大读者的考验之后，在续修或者重修戏曲志的时候加以弥补。

凡　　例

一、本志以系统记述各地区、各民族戏曲历史及理论研究成果，繁荣社会主义戏曲事业，促进中外文化交流为宗旨。

一、本志以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导思想。

一、本志按 1982 年省、自治区、直辖市行政区划分卷。

一、本志上限，各卷按实际情况而定，下限至 1982 年。

一、本志各卷分综述、图表、志略、传记四大部类，并以此顺序排列。

综述以历史时期为序，概述本地区戏曲历史。

图表包括大事年表、剧种表及有关图表。

志略分剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀等。

立传人物按其主要艺术活动地区分别记述。在世人物不立传，他们的活动在有关部类记载。

一、本志附录，包括各地有关政策、法令及其他有关内容。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前，以年号为先，夹注公元；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

目　录

综　述



综　　述

陕西省，位于我国西北地区的东部，地处黄河中游，神州腹地。东界黄河与山西、河南接壤，南过巴山与四川相连，东南隅出武关与湖北省相通，西逾陇坻、吴山、太白与甘肃、宁夏毗邻，北越长城与内蒙古自治区相接。全省南北长约八百六十三公里，东西宽约四百公里，总面积约十九万五千八百平方公里。

陕西一带是中华民族最早定居地区之一，因西周初年周、召二公以陕陌（今河南陕县）为界分疆治之而得名。夏据关中东部，分天下为九州，陕西秦岭以北属雍州，秦岭以南属梁州。西周始居邰（今武功县），继迁豳（今彬县），后居周（今岐山县）。文王东迁，建都丰（今西安市西南沣水西岸），武王以镐（今西安市西南沣水东岸）为京城，关中为王畿。周平王迁都洛阳后，关中始称秦，后世遂以秦为陕西的简称。秦灭六国，建都咸阳，关中为内史，陕北属上郡，陕南属汉中郡。西汉元年项羽以汉中为汉国，以雍（咸阳以西）、塞（咸阳以东）、翟（陕北）三分秦地，是为三秦。西汉建都长安，关中属司隶校尉部，陕北属朔方刺史部，陕南属益州刺史部，旋又以京兆尹、左冯翊、右扶风三分关中，设司隶校尉统之，史称三辅。陕北归属并州，陕南属益州。东汉建安十八年(213)废司隶校尉，置雍州。三国，陕西属曹魏地盘，称雍州，汉中先属蜀汉，后则归魏，分置梁州。晋时，陕西仍置雍、梁二州。西魏迁都长安，仍置雍州，增设绥州（今绥德）、丹州（今宜川东北义川）、洋州（今洋县）。北周时增设益州（今榆林东南）。隋统一华夏，关中、陕北属雍州，汉中、安康属梁州，商洛属豫州。唐分全国为十五道，关中、商洛属京畿道，陕北属关内道，汉中属山南西道，安康属山南东道。后又分置凤翔、邠宁、夏州、山南西道节度使。五代沿唐制。宋改道为路，关中、商洛、延安为陕西路，汉中为峡西路，安康为京西路，榆林东北地区为河东路、西南地区属西夏所辖。北宋末年，陕西为永兴军路，兼属秦凤、利州、京西、河东四路。南宋时期，陕西秦岭以北为金所占，分京兆府，凤翔、鄜延路，秦岭以南为利州路。元置行省，陕西、四川为一行省，后陕西为十一行省之一，辖陕西全境。明置陕西布政使司。清改明制，置陕西省，沿袭至今。

1950年1月10日，陕西省人民政府成立，至1982年底，辖省会西安及宝鸡、咸阳、铜川四个市和渭南、延安、榆林、商洛、汉中、安康等六个地区的一百零六个县（市、区）。

陕西是中华民族的发祥地之一。长安自古帝王都。从周至唐，长达一千一百余年，先后有十二个王朝在此建都。这里既是政治、经济的中心，又是民族文化的摇篮，蕴藏着丰厚灿烂的民族文化遗产。在这里孕育和形成了作为中国戏曲重要组成部分的陕西戏曲艺术。

戏曲艺术是以歌舞演故事的综合艺术。早在上古和周、秦、汉、唐时期产生、发展演变并流传于陕西各地民间的乐舞百戏和说唱艺术，就是她产生、形成的深厚沃土。

上古、周秦时期的陕西乐舞

作为戏曲艺术重要因素的乐舞，远在上古时期就已经在陕西民间产生。轩辕黄帝统一华夏后，即"令伶伦作为律，伶伦……听凤凰之鸣，以制十二律"。(《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》)并采天空的云彩作为全氏族图腾的标志，(《左传·昭十七》)编制成《云门大卷》，作为图腾崇拜的乐舞(《周礼·春官·大司乐注》)。"帝尧立，乃令质为乐，质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋辂置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。""昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰建帝功，七曰依地德，八曰总禽兽之极。"(《吕氏春秋·古乐篇》)乐舞活动成为原始先民们生活中不可缺少的内容。据 1954 年至 1957 年长安县客省庄龙山文化遗址出土的陶钟，西安半坡村仰韶文化遗址出土的陶哨可知，这个时期先民们乐舞活动已经有了简单的乐器。

西周灭商在陕西的丰、镐建都以后，出现了歌颂周武王伐纣的乐舞《大武》。(《乐记》)周成王时制订了一整套礼乐制度，(《史记·周本纪》)建立了宫廷雅乐体系和规模庞大的皇家乐舞教习机构——大司乐，专门教习乐舞，汇集了自黄帝以来的《云门大卷》(黄帝时乐舞)、《大咸》(尧乐)、《大韶》(舜乐)、《大夏》(禹乐)、《大濩》(汤乐)、《大武》(周乐)等六代乐舞，以及《帗舞》、《羽舞》、《皇舞》、《旄舞》、《人舞》等祭祀乐舞。据《礼记·内则》载："十有三年，学乐、诵诗、舞《勺》；成童(十五岁)舞《象》、学射御，二十而冠，始学礼"。当时，不仅士子习舞成风，且民间乐舞在关中也十分兴盛。许多民间乐舞人才还被选入宫廷教习乐舞。如《周礼·春官·耗人》记载"掌教舞散乐。"据郑玄注："散乐，野人(平民)为乐之善者，若今黄门倡矣。"当时作为礼仪乐舞的《躬耕舞》，"舞者用童男十六人，舞者象教田，初为芟除，次耕种、芸褥、驱爵及获刈、春播之形，象其功也。"都是采集于陕西关中民间流行的散乐，由"为乐之善"的野人加工、教习。

周代民间歌谣也十分丰富。《诗经》中的"周南"、"召南"和"秦风"、"豳风"等，它们合"乐、舞、诗"于一体，也是当时陕西各地普遍传唱的一种乐舞形式。

周王朝还吸收外域文化以丰富发展乐舞艺术。据《周礼》记载，周成王在'以禘礼祀周

公于大庙”时，就用了《昧》这种东夷之乐和《任》这种南蛮之乐。周穆王喜好音乐，又爱旅行。公元前964年左右，他曾带乐队西游，在与里海相连的黑湖边举行演奏会。还曾到过漯国，归来途中，遇到了擅长傀儡技艺的偃师。为他的表演技艺所惊叹，把他带回了朝中。(《穆天子传·卷二·卷七》)及《列子·汤问》)

周代在广泛开展乐舞活动的同时，角力和竞技表演也比较活跃。1954年，西安沣镐西周墓葬中出土的透雕铜牌上，就镌有两人相抱，互相要把对方摔倒的角抵图象。它真实地反映了周代角力竞技情况。另外，《诗经》记载的周代乐器已发展到二十九种。鼓、钟、磬、缶、柷、铃等打击乐和箫、管、籥、笙等吹奏乐被广泛应用于乐舞演出中。1954年西安普渡村周墓出土的三枚编钟，就是这个时期创制的。

春秋战国时期，秦缪公以礼乐治国，陕西民间乐舞十分活跃。《史记·李斯列传》载："夫击瓮、叩缻、弹筝、搏髀而歌呼呜呜，快耳目者，真秦之声也。"秦人敲击着日常器皿或拍着自己的大腿，随时都在歌唱。《列子·汤问》中记载的歌唱家秦青是其中的佼佼者，他不仅自己歌唱，而且收授徒弟，有名歌手薛谭就是他教出的徒弟之一。

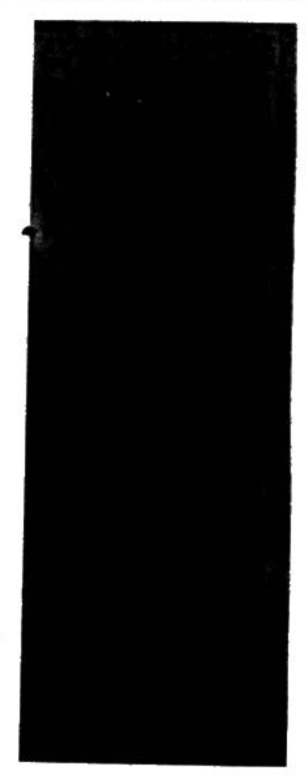
秦统一六国，建都陕西咸阳，出现了我国历史上第一个中央集权的封建王朝。据《史记·秦始皇本纪》载，秦每灭一国，始皇便令人绘制该国宫室图样，然后仿建于咸阳北坡上，并将"所得诸侯美人、钟鼓，以充入之。"关中共建宫室一百四十五处，集中了女乐倡优万余人，纵歌作乐。从陕西临潼秦始皇陵附近出土的"秦乐府钟"可知，秦时就设立了专管乐舞的"乐府"机构。乐舞活动在关中各地十分盛行、壮观。《三辅黄图》卷一载，仅上林苑宫殿，"庭中可受十万人，车行酒，骑行灵，千人唱，万人和。"值得注意的是，周代的"角力"活动至秦也有了较大发展，不仅陕西民间广泛流行着角力竞赛活动，而且在宫廷中也"方作瀫牴俳优之观"，(《史记·李斯传》)并更名"曰角牴(《刑法志》)。秦时的俳优也十分引人注目。《史记·滑稽列传》载："秦有优旃"。"优旃者，秦倡侏儒也。善为笑言，然合于大道。"一次，秦始皇设宴庆寿，忽下大雨，大臣们皆居宫内，卫侍们站立栏外雨地。优旃当着秦始皇面说："你等比我个子高有何用处？我虽矮，但还可以在宫内避雨，你们虽高却站立雨中！"始皇听后，即令武士们站立栏内。秦二世要油漆长城，优旃佯装赞同这一荒唐的主意，然后又奏请秦二世考虑，城墙油漆后，供晾干油漆的荫室比长城还要大，怎么搭盖？秦二世闻之，只好笑而作罢。(《史记·滑稽列传》)优旃利用说反话进行"诡谏"。

汉唐时期陕西的歌舞百戏

汉灭秦后，经过文帝、景帝的"休养生息"，到汉武帝时期，政治稳定，经济发达，国力强盛，歌舞百戏进入了繁荣发展的鼎盛时期。

汉代设立了“乐府”，广泛搜集民歌。京城长安是当时全国歌舞百戏演出的中心，“百戏”演出，规模盛大，京师“三百里内皆来观”。据张衡《西京赋》记载，在长安演出的歌舞百戏达数十种之多，色彩斑斓，盛况空前。随着宫廷和京师歌舞百戏的繁盛，陕西各地歌舞百







戏也蓬勃兴起。陕北榆林地区各县出土的六百多块汉代画像石反映出的歌舞百戏有：乐舞图、鞞鼓舞、七盘舞、相和歌、清商曲、可采莲、巴渝舞、白纻舞、跳丸、蹴鞠、投壶、六博、幻术、击剑和气功等。绥德汉墓出土的一块“七盘舞”画像石，上有一鼓八盘，分三行排列，舞者着长袖罗衣，登盘表演；另一舞者头戴尖顶帽，为侏儒形象，似在插科打诨，作风趣表演。

汉代在京畿之地演出的歌舞百戏，形式多样，内容丰富，或是单独成段轮番表演；或是联缀汇集，组成一场；或是融为一体，成为一个有机的艺术整体。张衡《西京赋》中记载的《总会仙倡》，就是把音乐、歌唱和舞蹈融为一个有机整体的大型表演节目。在一个仙山巍峨，冈峦起伏，奇花异草吐艳纳秀的环境中，扮演豹罴的演员戏豹舞罴，扮演白虎苍龙的演员，吹打奏乐，扮演娥皇和女英的演员坐而长歌。一曲未终，演出场景便发生了突变：云起雪飞，复陆重阁，转石成雷……。（张衡《西京赋》）更值得我们注意的是，在三辅地区还产生了我国第一个有人物、有故事情节、有化妆表演的著名“角牴戏”《东海黄公》。它的演出有人与虎斗的角力表演，塑造了黄公这样一个悲剧性人物。汉武帝将这出民间“百戏”搬进宫廷，经常在平乐观演出，并以此招待“四方来宾”。《西京杂记》云“三辅人俗目以为戏，汉武帝亦取以为角牴之戏焉。”以《东海黄公》为代表的汉代“角牴戏”至此已经形成。

魏晋南北朝时期，西魏、北周等王朝在长安建都，歌舞百戏继续发展。西魏文帝元宝炬大统五年（539年），太庙初成，四时祭祀，都有俳优角牴演出。北周宣帝，广召杂技，增修百

戏，并征集散乐在长安演出。他自己夜以继日，通宵纵乐，“鱼龙烂漫之伎，常陈于目前。”（《周书·宣帝纪》）静帝于文阐大象年间，曾“大陈杂戏”于长安，“令京城士庶纵观”。（《北史·周本纪》）

唐代，长安是全国政治、经济、文化的中心。歌舞百戏等各类文化艺术活动出现了新的高峰。

唐在长安设教坊、梨园，并以中官为教坊使，专管歌舞百戏，教习法曲。当时长安教坊有散乐三百八十二人，仗内散乐一千人，音声人一万零二十七人，共一万一千四百零九人。教坊内设“鼓架部”，具体管理“百戏”的教练和演出事宜。（崔令钦《教坊记》）梨园专习法曲，梨园又分禁苑梨园、宫内梨园、太常梨园和梨园新部四部，拥有乐工二千余人。这些散乐艺人和法曲乐工多是来自陕西三辅民间。其中最有名的有三原戴竿妇人王大娘，她能“首戴十八人而行”。宋人纪敏夫在《唐诗纪事》中赞曰：“楼前百戏竞争新，唯有长竿妙入神。”

歌舞百戏的演出在唐代长安十分频繁。“高宗上元元年(674)，御翔鸾阁观酺。时京城四县及太常音乐，分为东西两棚，帝令雍王贤为东棚，周王讳为西棚，务以角胜为乐。”（《旧唐书·卷八四》）《资治通鉴》卷二百一十八载：“初，上皇每酺宴，先设太常雅乐坐部、立部；继以鼓吹，胡乐，教坊，府、县散乐，杂戏；又以山车、陆船载乐往来；又出宫人舞《霓裳羽衣》；又教舞马百匹，衔杯上寿；又引犀象入场，或拜，或舞。”除宫廷在教坊、梨园、上勤殿、兴庆宫等场所经常演出乐舞百戏外，长安还有许多民间戏场，如慈恩寺、青龙寺、荐福寺和永寿寺等，（宋钱希白《南部新书》）也经常演出歌舞百戏。《唐会要》载：“开元二年，十月六日，敕：散乐巡村，特宜禁断。”可见歌舞百戏兴盛程度，竟使尚乐好舞的玄宗皇帝下令禁止。据马端临《文献通考·散乐》载，在长安和关中各地经常演出的节目有代面、钵头、踏摇娘、羊头浑脱、九头狮子、买白马益钱、傀儡戏、排闼戏、假妇戏、参军戏、猿骑戏、瞋面戏和角力、冲狭、蹴鞠、踏球、絙戏、弄枪、蹴瓶、拗腰、飞弹、藏狭、法曲和乐舞等。

唐代长安的乐舞百戏已经分成了各种不同的艺术门类。如乐舞中已经有了曲子、燕乐、法曲和大曲的区别；百戏中也已出现了歌舞戏、滑稽戏、傀儡戏和各种杂技（包括武术、幻术、马术、体育表演）的差异；说唱艺术也逐渐成为一门受人们喜爱的独特艺术品种。

源于民歌而产生于隋的曲子，入唐以后已成为关中民间音乐的新形式，在城镇和乡村广为流传。白居易《杨柳枝词》诗“《六么》《水调》家家唱，《白雪》《梅花》处处吹；古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》。”描写的就是这种情况。据敦煌石窟发现的资料可知，唐代曲子的歌词形式有齐言（七言、五言）的，也有长短句的。曲式结构，有单曲的，也有同曲配上多节歌辞反复连唱的，还有分成若干曲段的。曲子歌词约五百九十余首，涉及曲调有《风云归》、《天仙子》、《竹枝子》、《破阵子》、《浣溪沙》、《柳青娘》、《西江月》、《倾杯乐》、《洞仙歌》

等约八十曲。曲子的创作有依曲填词的，也有依词配曲的，它们的作者中有乐工、歌伎，也有僧人、文人和当时的统治者。从曲子反复数遍的曲调，或者分成若干曲段的曲子创作和演唱形式看，可以说它是后世套曲的原始形态，对唐代大曲的产生和发展起了先导作用。

继承隋代九部乐而形成的十部乐：燕乐、清商、西凉、扶南、高丽、龟兹、安国、疏勒、康国、高昌等，统称燕乐。这十部乐中的多数是吸收少数民族和外国的音乐歌舞，如"西凉乐"是西北接近汉族地区的少数民族音乐，安国乐、天竺乐、高丽乐都是外国音乐。唐玄宗时把它分为立部伎和坐部伎进行表演。《新唐书·礼乐志》载："堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。"立部伎表演的有安乐、太平乐、破阵乐、庆善乐、大定乐、上元乐、圣寿乐、光圣乐等八部；坐部伎表演的有燕乐(1.景云乐、2.庆善乐、3.破阵乐、4.承天乐)、长寿乐、天授乐、鸟歌万岁乐、龙池乐、小破阵乐等六部。立部伎八部节目中参加表演的人数最多时可达一百八十人，最少也要六十人。坐部伎六部节目中最多是十二人表演，最少由三人表演。由十部乐变为立部伎、坐部伎的十四部乐，不单是表演形式上的变化，更为有意义的是：从此可以看出唐代对各民族音乐文化的溶化和吸收。

唐代燕乐中包括各种乐舞，有声乐、器乐、舞蹈、百戏等。大曲和法曲是燕乐中的重要组成部分。唐代大曲中有不少作品是吸收少数民族和外国音乐素材，利用民族艺术形式创作而成的。如《凉州大曲》和《霓裳羽衣曲》。《碧鸡漫志》引唐郑嵎"《津阳门诗》注：'叶法善引明皇入月宫闻乐归，笛写其半，会西凉都督杨敬述进《婆罗门》，声调吻合；遂以月中所闻为散序，敬述所进为其腔，制《霓裳羽衣》。'月宫事荒诞。唯西凉进《婆罗门曲》，明皇润色，又为易美名，最明白无疑。"《大曲》是综合器乐、声乐和舞蹈在内的大型歌舞曲，分为散序(散板)、中序(慢板)、破或舞遍(由中板转入急板)三大部分，每部分又包含若干乐段。大曲的演出形式，从白居易《霓裳羽衣舞歌》诗所描述的情况可知：散序六段，是器乐独奏和轮奏；中序十八段，节奏舒缓，有歌有舞；破或舞遍节奏急促，有舞无歌。唐代大曲作品很多，除上面提到的两种外，还有《绿腰》(六么)、《薄媚》、《伊州》、《甘州》、《玉树后庭花》、《柘枝》、《水调》等。它们在长安和关中民间流行甚广，白居易诗句"《六么》、《水调》家家唱"反映了这一现实。

法曲是大曲中的一种，有歌有舞和高超的器乐演奏。《霓裳羽衣曲》就是大曲中的法曲。唐代梨园专习法曲。《新唐书·礼乐志》载："玄宗既知音律，又酷爱《法曲》，选《坐部伎》子弟三百，教于梨园。声有误者，帝必觉而正之，号皇帝梨园弟子。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部更置小部音声三十余人。"唐玄宗每作新曲，即交梨园教习演奏。涌现出了马仙期、李龟年、张野狐、贺怀智等许多演奏能手。除唐玄宗的宫廷梨园外，长安太常寺还设立了"梨园别教院"，也是专习法曲的，拥有乐工千人左右；洛阳太常寺的"梨园新院"则以演奏俗乐为业。

唐杜佑《通典》说："歌舞戏有大面、拨头、踏谣娘、窟礧子等戏，元(玄)宗以其非正声，

置教坊于禁中以处之。”由此可知唐长安已出现了由歌舞百戏发展演变出来的歌舞戏、傀儡戏和滑稽戏。如在长安演出的《踏摇娘》,原为南北朝的乐舞节目,叙“北齐有人姓苏,齁鼻,实不仕,而自号为郎中。嗜饮酗酒,每醉辄殴其妻,妻衔悲,诉于邻里,时人异之。”在长安演出是“丈夫着妇人衣,徐步入场行歌,每一叠,旁人齐声和之云,‘踏谣,和来!踏谣娘苦,和来!’以其且步且歌,故谓之‘踏摇’。以其称冤,故言苦。及其夫至,则作殴斗之状,以为笑乐。”(唐段安节《乐府杂录》)夫妻殴斗时,采用了角抵和杂技表演,并有“旁人齐声和之的”帮腔伴唱。这是一出完整的由演员扮演,有歌、有舞、有伴奏、有帮唱、搬演故事的歌舞戏。

唐代的滑稽戏,又叫弄参军,渊源于秦汉的俳优,据《赵书》记载,后赵参军周延,为馆陶令,因贪污官绢数万匹下狱。后蒙宥免,有罪,每逢大会,辄令身着介帻,黄绢单衣,命俳优戏弄辱之。这种原来以俳优戏谑取乐的表演,到唐代长安已发展成为一种有固定表演形式的代言体滑稽戏。主要脚色为参军、苍鹘两种,演出时由两人共同作滑稽的对话和表演动作,引人发笑。

傀儡戏是从周代偃师之戏到汉时陈平解围的木刻美人沿袭下来的。到了唐长安,演出的傀儡戏开了扮演人物、故事的先河。“尉迟恭、突厥斗将”和“项羽与汉高祖鸿门宴。”(唐《封氏见闻录》)等节目的演出,使傀儡戏进入了一个新的阶段。唐梁煌所写的《咏木老人》诗云:“刻木牵丝作老翁,鸡皮鹤发与真同。”

入唐以后,词文和变文在长安和关中各地的出现,标志着说唱艺术的发展与成熟。变文最初是佛教僧众为宣讲教义,采用的一种有说有唱的通俗艺术形式,后来传播到民间。唐代长安和各地民间广泛流行着变文说唱。赵璘《因话录》载:“有文溆僧者,公为聚众谈说,假托论经,所言无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒,转相鼓扇扶树,愚夫冶妇,乐闻其说,听者填咽寺舍,瞻礼崇拜,呼为和尚教坊,效其声调,以为歌曲。”一次,白居易与元稹在长安漫游,于新昌宅听《一枝花》说唱,竟长达几个小时。(元稹《酬翰林白学士代书一百韵》自注)段式成《酉阳杂俎》续集卷四《贬误》说:“予太和末,因弟生日观杂戏,见市人小说(即说唱)呼‘扁鹊’作‘褊鹊’字,上声。”说唱艺术是以说话和歌唱两种形式组成韵散结合的有机体。据敦煌石窟发现的唐代文献资料来看,当时流行在京都长安各地的民间变文有《秋胡变文》、《一枝花变文》、《王昭君变文》、《张义潮变文》等。佛教变文有《阿弥陀经变文》、《大目乾连冥间救母变文》等。变文的结构有三种情况:一是先用散文讲故事,后用韵文歌唱;二是开头用散文作简单的说白,主要以韵文歌唱为主;三是散文说白与韵文歌唱交错进行。说话部分多用语体文、散文和四六句;韵文部分以七字或十字上下对偶句为基本单元。如《捉季布变文》的唱词:“昔时楚汉定西秦,未辨龙蛇立二君。连年战败江河沸,累步相持日月昏。……”这种说唱艺术的发展,对后世板腔体戏曲的形成具有深远的影响。

在唐代京都长安,还有由道教僧众创造的说唱艺术——道情。崔令钦《教坊记》中载:

"我国家元元之允，未闻颂德，高宗乃命乐工白明达造道曲、道调。"中唐诗人韩愈在《华山女》诗中写到："黄衣道士亦讲说，座下零落无明星"、"白咽红颊长眉青，观中人满座观外。"利用道调、道曲进行说唱的艺术形式不仅在京师长安演出，而且在陕西民间也十分盛行。

宋、金、元时期的陕西戏曲

宋代以后，京都东迁，全国政治、经济、文化中心东移，但是，陕西各地的歌舞百戏和戏曲活动，仍然比较活跃。

从北宋建立到靖康之变，有一百六、七十年时间，赵宋王朝处在一个和平稳定的时期。陕西土地丰腴，物产丰富，经济发达，社会安定，一片乐舞升平的景象。宋真宗大中祥符二年(1009)，韩城建法庙，清明会有八社，倡优歌舞错落有致。(解经邦《敕封五岳法王行实碑记》)真宗咸平元年(998)，大荔县桥渡、安武二村修关帝庙，正、二月望日赛神，社鼓喧阗，人烟辐辏。(清道光《大荔县志》卷四)宋高宗绍兴十三年礼部郎中林保乞修定乡饮仪制，遍下国郡。商洛各地每岁举办乡饮一次，各地官府招待贤能，席末演剧。所演节目有王魁鼓舞等，所用乐舞乐器有：龟鼓、编钟、编磬、琴、瑟、箫、笛、笙、凤箫、埙、篪、搏拊、鼗鼓、柷、敔、麾等。官府设有舞生，州为一百二十八人，以儒童充之。(清乾隆十一年《洛南县志》)入金以后，秦岭以北属于金地。金统治者也是倡优承奉，歌舞堂前。这种好乐尚舞的社会风气，极大地促进了陕西民间各类艺术的繁荣和发展。元代统一中国后，使北曲杂剧大放异彩，取代了正统诗文的地位。

宋元时期，陕西的散曲作家阎彦举和王爱山(长安人)，均有大量散曲作品。宋元杂剧在秦岭南北的演出活动，也有迹可寻。汉中勉县北宋墓出土的铜镜和两块砖雕，真实地反映了宋杂剧在陕南演出的情况。铜镜背面，上雕神楼和贡器，两侧八人：左侧四人，右侧四人，各自作说唱表演。中下一人头顶贡盘，祥和而立，他们共同作场祭神。两块雕砖，一块为演剧图，一块为奏乐图，于同一墓中出土(见《志略・文物古迹》)。元元贞元年(1295)长安城内修勾栏，出现行院，演出院本、杂剧(李好问《长安图》)。元无名氏杂剧《风雨象生货郎担》中提到的京兆张氏行院(行首张玉娥)，就是当时西安的行院之一。

戏楼乐台，是戏曲演出的场所。宋、金、元时期在陕西关中和陕南、陕北曾出现过各种形制的演戏舞台。如北宋政和八年大荔县建筑别致的东岳岱祠乐楼，(清康熙五十一年王兆鳌《重修朝邑县后志》)仁宗庆历元年大荔文庙修建的露台，(道光《大荔县志・卷八》)元至元元年至十七年（1264——1280）修建的韩城县三圣庙戏楼，（明《重修三圣庙碑记》）和岐山县周公庙戏楼，（明《重修庙碑记》）等。有些至今还保存完好。这些戏楼舞台都是与神庙南北相对建在一起的，从而使娱神与娱人结合在一起，将戏曲演出与报赛活动

融为一体。

宋、金、元时期，陕西各地涌现出一批北杂剧的艺术人才。元杂剧作家、艺人红字李二就是其中之一，他是陕西京兆人（今西安），金元时为大都教坊色长刘要和的女婿，大都“元贞书会”成员，著有“绿林杂剧”，曾以水浒故事为题材，创作了《梁山泊壮士病杨雄》、《板踏儿黑旋风》、《窄袖儿武松》、《全火儿张弘》和《折担儿武松打虎》等杂剧五种（明天一阁《录鬼簿》）。此外，还与李时中、马致远、花李郎合撰杂剧《黄梁梦》，他撰第四折（元钟嗣成《录鬼簿》）。卢纲（陕西咸阳人），叶梧秦（陕西人），是北曲演员，《太和正音谱》把他二人排在“知音善歌者”条下，卢纲被列为首位，说“其音属宫而杂商，如神虎而啸风，雄而且壮，为当时之杰。又若腰鼓百面，以破苍蝇蟋蟀之鸣，万无一敌。”此外，还有当时的关中四杰王天棋、郭时中、李庭、郭镐等唱和，演剧于蒲（蒲城）。（《蒲城文献征录·卷上》）

锣鼓杂剧（亦称跳戏）、说唱道情、陕北秧歌也开始在民间萌生。清人安锡侯《壬辰春社》诗云：“舞蹈跻春台，溯源金大定。铙鼓传呵护，时和庆丰年。”据此可知，锣鼓杂剧可能产生于金代。陕西民间称它为跳戏，广泛流行于陕西东府韩城、合阳、朝邑一带。

道情是在唐代道曲、道调的基础上演变而来的。李唐王朝覆没以后，大批宫廷艺人和道观寺院的道士流落民间，使原来以道经道教为题材，宣扬出世思想的道教说唱，在宋、金、元时期，演变为说唱民间故事的艺术，据明郎瑛《七修类稿》载，宋时伴奏乐器增添了渔鼓和简板，普遍流行于陕西关中和陕南各地。

陕北秧歌舞，在宋代的陕西延安已经产生。1978年，延安地区甘泉县两岔河村宋墓中出土了两块规格、形制一样的秧歌舞砖雕。舞伎为男性青年，身着坎肩，下穿宽腿裤，头戴扎巾，身披彩绸，作跳跃状舞蹈。这是后世陕西秧歌戏形成的雏型。

明清时期的陕西戏曲

明朝是在农民战争后建立的封建王朝，国力衰弱，百废待举。明太祖朱元璋实行“助强扶弱”、“休养生息”政策，使元末明初“关中贫脊”、“野多旷土”的破败景象得到了改观，永乐中期陕西已是“诸府仓粟积一千九百余万石，足支十年”的富足繁荣景象。明代中叶，陕西的商业经济十分活跃，正德年间关中各地已是“民逐末于外者八、九”（《康对山集》）。农副产品充斥市场，商业经济十分活跃；采银采矿风靡商洛、汉中各地；（清雍正《陕西通志》）粮商、盐商处处皆是，特别是沿边界一带的陕西土著富户已成为明代的地方商人集团。外地商人亦“专一走川陕作客贩货，大得利息。”（《初刻拍案惊奇·卷四》）时人有“与其吏也宁贾”的说法。入清以后，由于农业生产的迅速发展，陕西的商业经济超过了前代，在全省各地出现了粮食经营、土地经营、货币地租、烟草种植和销售以及造纸、木材、采矿和冶铁

等商业城镇和市场。乾隆以后，对陕南山区的开发，吸引来了大量的川、楚、豫、皖、赣等省的贫民，陕南人口骤增，(《续修陕西通志·卷三十一》)商业经济更加繁荣。明清统治阶级歌舞宴乐，特别尚好和重视戏曲、歌舞活动。要求亲王对待黎民百姓“或亦以教导不及，欢以声音感人”。(《张小山小令序》)明洪武十一年，朱元璋封次子朱樉为秦王，就赐其词曲一千七百本。(《李开先集·卷六》)这种社会经济环境和尚好乐舞、戏曲的风气，为陕西戏曲的发展提供了良好的条件。

明初至明中叶，北曲和北杂剧的演唱活动在陕西各地还占着重要地位。明太祖社饮，召祀城隍，三秦各州府县均建城隍庙。戏楼成为庙的有机组成部分，故陕西有“城隍庙对戏楼”的谚语。明太祖洪武八年三原县建成城隍庙，碑云：“乃造歌楼，演唱杂剧”。(杜康祖《修三原城隍庙戏楼碑》)官府和民间敬神祭祖、喜丧礼仪多用杂剧。(《续修陕西通志·风俗志》)涌现出一批著名的乐户和杂剧演员，如周至王锦家乐户，郃阳刘小桂家乐户和美莲、周岐、李易、琼枝等艺人。(王九思《碧山乐府》、《琼枝歌》)明武宗正德年间，武功康海、户县王九思先后以刘瑾事被罢官归里。他们“同里、同官、同以瑾党废，每相聚沜东杜户间，挟声伎酣饮，制乐造歌曲，自比俳优，以寄其怫郁”。(《明史·列传·文苑传》)潜心于词曲、杂剧创作活动达数十年之久。康海撰有杂剧《东郭先生误救中山狼》和《王兰卿服信明贞烈》。小令二百五十首，散曲套数四十首，南曲一首，同收入散曲集《沜东乐府》。王九思撰有《中山狼》院本一折、《杜子美沽酒游春》杂剧一本。散曲有《碧山乐府》(上下两卷)、《碧山新稿》、《碧山续稿》各一卷，共收小令五百余首，套数近百阙，还有《南曲次韵·傍妆台》收小令一百首。康海、王九思是当时陕西关中剧坛盟友、曲场同道。他们各自蓄有家班，足迹东至华岳，西到凤翔，逢会必至，并主持过关中一些地方的大型庙会(《康对山文集》又《渼陂文集》)，演出杂剧。现存明正德九年(1514)雍山(凤翔)老人藏版的两幅《回荆州》木版戏画，反映了当时关中西府地区戏曲演出的真实面貌。

陕西曲子在关中地区的流行，和康海、王九思的戏曲活动有着直接的关系。康海通律识吕，善弹琵琶；王九思出重资延请名师，杜门三年学习音乐、弹琵琶、学三弦。(何良俊《曲论》)他们在继承宋代以来的“弹词”、“赚词”、“诸宫调”的基础上，融和民间流行的小曲小调，制乐度曲，每成一词一曲，必令家班歌伎演唱，自己则以琵琶、三弦和之，引吭高歌。王九思《碧山续稿序》中载：“一日，客有过予者，善为秦声，乃取而歌之，酒酣，予亦从而和之，其乐洋洋，手舞足蹈，忘其身之贫而老且朽矣”！在他们的倡导参与下，使曲子演唱成为陕西关中民间的主要娱乐形式之一。所以明代文学家韩苑洛(陕西朝邑人)诗云：“户妪杜媪犹素歌”。直至明“万历中，广陵顾小侯所建游长安，访求曲中七十老伎，令歌康王乐府，其流风余韵，关西人犹能道之。”(清焦循《剧说》卷三)康海、王九思对北曲的创造和发展是有口皆碑的，陕西户县、武功、周至等地的民间还流传着“康状元演杂剧”，“王学士唱曲子”的故事。

明代末期至清代中叶，陕西地方剧种相继产生和形成，有秦腔、汉调二簧、道情、眉户、大简子、花鼓戏、秧歌戏、端公戏等。

秦腔是流行于陕西各地的一个最大的剧种。在它形成、发展的不同时期有着各种不同的称谓。明末清初称"秦声"、"乱弹"、"秦腔"、"梆子腔"，清乾隆前后称"秦声"、"乱弹"、"梆子腔"、"秦腔"、"西秦腔"、"山陕梆子"。在陕西，以大荔为中心，东府各地称同州梆子；以西安为中心，西安周围称西安乱弹；以凤翔为中心，西府各地称西府秦腔；以洋县、南郑为中心，汉中各县称汉调桄桄。

秦腔最早见于文字记载的，是明万历年间抄本《钵中莲》（玉霜簃藏本）一剧中。在《钵中莲》剧中，它是以"西秦腔二犯"这一曲调的形态而存在的。但它说明西秦腔已经存在，而且流传到江南诸省。清康熙初年，流寓湖南的刘献廷（1648——1695）在《广阳杂记》中记载了他在湖广一带看到的秦声、乱弹，说，"秦优新声，有名乱弹者，其声甚散而哀。"康熙四十七（1708）年，孔尚任游山西，写《平阳竹枝词》五十首，其中两首诗写到了他在山西所观赏的秦声、乱弹："乱弹曾博翠华看，不到歌筵信亦难。最爱葵娃行小步，氍毹一片是邯郸。""秦声秦态最迷离，屈九风骚供奉知。莫惜春灯连夜照，相逢怕到落花时。"乾隆年间，河北清苑（今保定）人李声振《百戏竹枝词》记载的北京戏曲活动中，有两首诗记述了陕西梆子腔在北京演出的情况，其中一首曰："耳热歌乎土语真，那须叩缶说先秦？呜呜若听函关曙，认是鸡鸣抱柝人。"诗前序谓："秦腔，俗名梆子腔，以其击木若柝形者节歌也。其声呜呜然，犹其土音乎。"秦腔正式见于文字记载的，是清康熙年间（1662——1722）陕西泾阳鲁桥镇张鼎望的《秦腔论》，（见《尺牍偶存》中张潮给张鼎望的信），此书佚，不得其详。清乾隆中叶严长明所著《秦云撷英小谱》，关于秦腔的记载已比较清晰，说："弦索流于北部，安徽人歌之为枞阳腔（今名石牌腔，俗名吹腔），湖广人歌之为襄阳腔（今谓之湖广腔），陕西人歌之为秦腔。"乾隆人朱维鱼，由陕西回京，途经山西，著《河汾旅话》，亦记载到他在晋南赵城等地看到的秦腔："村社演戏剧曰梆子腔，……盛行于山陕，俗传东坡所倡，亦称秦腔"。在谈到秦腔与古《鸡鸣歌》不同时，又称秦腔为"山陕梆子腔戏"。"山陕梆子"一名，从此而出。

秦腔作为剧种称谓，虽已见诸于上述记载，但它产生形成的具体年代，却难确知。根据陕西秦腔老艺人孙双钱、戏曲史学者李静慈口述，明代末年，秦中周至谭家寨已有张家班等班社在民间演出，西安明秦王府还不断征选民间秦腔戏班，进府演唱取乐的情况，以及明亡二十年后，陕西关中出现了"康熙王登基有四年，各州府县演乱弹"的事实，（秦腔传统剧目《阎王乐》）说明，秦腔在明末清初，在秦中、晋南等地已经出现。到了乾隆中叶，已臻成熟，发展到了盛期。据严长明《秦云撷英小谱》记载，清乾隆时期西安秦腔班社大小就有三十六家，最早的为保符班。乾隆四十一至四十五年（1776——1780），西安双赛班、泰来班等秦腔班社于西安骡马市路西与街东药王庙戏楼相望修筑"梨园会馆"。前殿五宇，中塑唐玄宗李隆基泥像一尊，俗称"老郎庙"，作为秦腔艺人们敬奉戏神及集会之地。秦腔戏的演出

在关中各地呈现一派繁盛景象。据乾隆十年(1745)巡抚陈宏谟五次禁戏檄文可知,陕西各州府县节庆、丧葬、庙会、秋神报赛演戏成风,"于广阔之地搭台演唱,日唱不足,继之彻夜,男女奔赴,数十百里之内,人人若狂。一会之费,动以千计,一年之中,常至数会"。(《培远堂偶存稿·文檄》卷二十一、二十三、四十五)

秦腔属于板式变化体音乐形态,是一个新的声腔剧种,成熟之后通过两种渠道迅速向外传播。一是艺人挟技出外搭班献艺。四川籍秦腔艺人魏长生于乾隆三十九年(1774)、四十四年(1779)两次入京和乾隆五十三年(1788)下扬州演出秦腔。前后在京九年,带出了陈银官、杨五儿等几个高徒,使秦腔在京都深深地扎下了根基。在扬州,他应江鹤亭之邀,"演剧一出,赠以千金"。整个扬州出现了"到处笙箫,尽唱魏三(魏长生排行)"的场面;(谢榕生《扬州画舫录·序》)二是随陕西商贾在全国各地经商而向外传播。这些商人为了炫耀自己,招徕顾客,扩大生意;同时满足思乡之情,在各地修建会馆,邀请家乡戏班演出。使秦腔先后传播到了京、津、冀、鲁、豫、皖、湘、鄂、粤、桂、川、黔、滇、青、宁、新等地。在全国各地语言、音乐和风情民俗影响下,形成了各地别具特色的诸多梆子声腔剧种。

清乾、嘉之际,山西的蒲州梆子和陕西的同州梆子在京都混合演出,被北京人称作"山陕梆子"。这实际是同州梆子和蒲州梆子的合流现象,一直沿续到清末民初。

乾隆初年,在秦岭以南的安康、汉中地区出现了以二簧腔和西皮调融合演出的汉调二簧。位于安康西南的紫阳县蒿坪河东门寺乐楼有清乾隆二年(1737)八月乾胜班演出的题壁,记载了当时二簧戏的演出活动。嘉庆初年,蒿坪河杨履泰、杨金年父子在汉中西乡县沙河坎屈家河村开办了汉调二簧科班,收徒传艺,(《杨履泰家谱》)使汉调二簧开始在汉水流域流行。当地群众称它为"土二簧"、"陕二簧"、"二簧戏"。汉调二簧出现以后,随着乾隆时期汉中、安康金矿、铁矿业的开发,商业经济的迅速发展,以及商旅和艺人们的流动,迅速向外流布。至清同治、光绪年间(1862——1908),陕西已有以西安为中心的关中二簧,以山阳为中心的商洛二簧,以安康为中心的安康二簧和以汉中为中心的汉中二簧等。至清末还传播到湖北、四川等地。

道情戏是清乾隆末年在陕西关中已有演出活动的一种戏曲形式。有名的班社为宝鸡县姜马道情班,至今藏有乾隆六十年(1795)道情剧目《五果争先》、《石佛衣》等抄本。后随商路流传至安康、汉中和商洛各地,因语音的不同并形成了关中、商洛、安康三路道情。至清嘉庆、道光年间(1796——1850)已出现了二十多个班社。演出形式多为围桌坐唱和广场踏席,也有用皮影演出的。剧目分"正扎戏"和"乱扎戏"。正扎戏多以道教故事和神话传说为内容,如《大孝传》、《湘子出家》等;乱扎戏则以历史故事和民间故事为内容,如《玄武关》、《杨二姐赶会》等。开始以两小、三小戏为主,后吸收秦腔和汉调二簧的营养,逐渐发展为多行当体制。唱腔分欢音和苦音,有帮腔,常用打击乐器有简板、渔鼓和三才板。

眉户戏,在清代嘉庆年间(1796——1820),就有杨运子班在华阴、华县一带流动演出。

(1959年《陕西省文化局眉户调查资料》)因经常与秦腔同台兼演，民间谓之“风搅雪”。经过艺人的不断创造与发展，到道光至光绪年间(1821——1908)，东府的大荔、渭南，西府的岐(岐山)、眉(眉县)、宝(宝鸡)、凤(凤翔)等地已有民间眉户班社四十多个。眉户戏多以民间生活为内容，二小、三小戏居多，如《石榴娃烤火》、《张连卖布》等。后来在与秦腔等剧种的交流演出中，取长补短，不断丰富自己的表现手段，逐渐移植演出一些行当齐全的大型剧目，如《八件衣》、《蝴蝶杯》等。表演艺术水平也在逐步提高，而且形成了以东府二华(华阴、华县)为中心的东路曲子、以西府凤翔为中心的西路曲子和户县、长安为中心的中路曲子等。

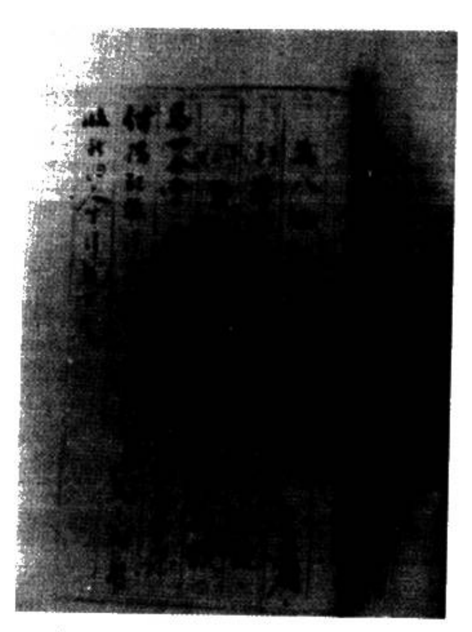
花鼓戏主要流布在陕南。清嘉庆年间，湖南、湖北一带遭受水灾，大批灾民从商洛、安康进入陕南，将花鼓戏带入，随着语音和风情不同而逐渐演变为陕南花鼓戏。陕西本土也有花鼓，主要流布关中一带。早在清乾隆二十七年(1762)，吴镇在《北五台山赋》中就有记载，谓“耀县北五台山三月花鼓赛社”，但是，它是一种秧歌舞蹈，并未形成戏曲剧种。两湖花鼓戏流入陕南，除形成陕南花鼓戏外，当地还形成有八岔戏、大筒子戏、端公戏等。由于演出所用乐器、演出形式、表演风格相异，即有不同的称谓。

除上述各剧种以外，这个时期陕西各地还涌现出了一批以木偶或皮影形式演出，并具有独特音乐唱腔的小剧种，民间称之为“小戏”。如老腔、碗碗腔、阿宫腔、弦板腔等，在民间演出，十分活跃。

明清时期，陕西戏曲呈现出一种诸腔杂陈，百花并茂的繁盛局面。全省大小三十多个剧种，大体可以分为八个腔系：即梆子腔、皮簧腔以及道情、花鼓、曲子、秧歌、吟诵戏和影偶小戏等。

明代陕西戏曲演出班社组织，多以乐户和家班为主，职业班社艺术活动因缺乏文献记载，很难考知。到了清代，职业班社和艺人大量涌现，陕西戏曲出现了鼎盛局面。康熙到乾隆中期，仅西安一地，秦腔班社就有三十六个。(《秦云撷英小谱》)主要演员有申祥麟、樊小惠、姚琐儿、张银花、岳色子等。他们在表演艺术上各有新的创造和“绝技”。“祥麟者，以艺擅，绝技也；小惠者，以声擅，绝唱也；琐儿者，以姿擅，绝色也”。(《秦云撷英小谱》)人称“三绝”。同州梆子、西府秦腔和汉调桄桄在各自流行区域都有众多班社、科班和受群众称颂的表演名家。汉调二簧的泰字科班及瑞仁科班，培养了大批二簧艺人，出科后陆续在汉中和安康各地建立了众多班社，流动演出，繁衍生息。艺人也层出不穷，出现了杨金年、范仁宝等各有造诣的演唱名家。花鼓戏、道情、曲子戏等、也是班社林立，艺人辈出。

随着各戏曲剧种的形成和演出活动的广泛开展，戏曲剧本创作和戏曲艺术理论的研究工作也十分活跃。明清时期，陕西各地相继出现了一大批剧作家和艺术理论家，新剧作不断涌现，艺术研究成果丰硕。继杂剧和词曲作家康海、王九思之后，陕西出现的传奇戏曲作家相继有王元寿、王异、李灌、李芳桂、崔问余、王筠等。他们的作品一直流



传至今，为人称道。如康海的杂剧《中山狼》，李灌的线戏《黑山记》，李芳桂的碗碗腔《春秋配》、《白玉钿》、《火焰驹》和崔问余的传奇《碧玉簪》等。（见图）关于秦腔艺术的理论研究，乾隆时期吴太初的《燕兰小谱》，严长明等人的《秦云撷英小谱》，焦循的《花部农谭》等著作，都以一定份量的篇幅和文字对秦腔艺术从形成历史、演出剧目、表演特色、演员的艺术造诣、观众审美情趣等方面，进行了描述和概括。皮影戏在陕西各地的普遍演出，也引起了文人学士的兴趣。三原县人周元鼎于乾隆末期写了《影戏杨孝子传》，论述了皮影戏的演出情况和艺人们的甘苦。清代晚期富平县王敬一编选了明清曲集《羽衣新谱》，共收录曲子词二百四十余首。

民国时期的陕西戏曲

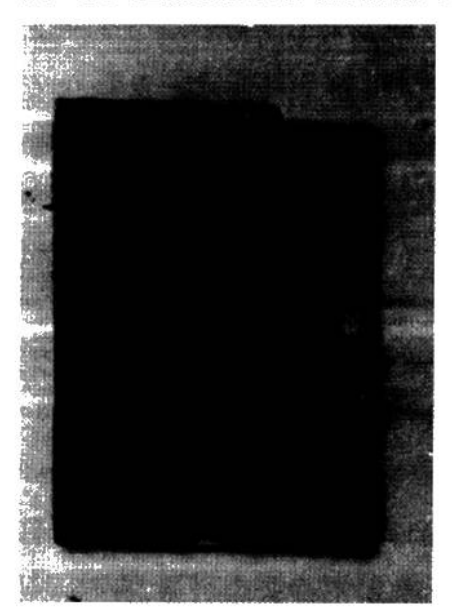
中华民国成立后，陕西先后成为地方军阀陈树藩和刘振华的所辖地区。民国二十年(1931)“九·一八”事变以后，张学良的东北军内迁，与杨虎成的西北军共同占领了陕西大部分地域。民国二十四年(1935)十月，中央红军长征到达陕北，并建立了陕甘宁边区革命根据地，延安成为中共中央所在地，陕北和关中共十八个县区成为解放区。从此，陕西被分割为国统区和解放区两种截然不同的政治区域。在近四十年各个不同的政治历史时期和各自所处的特殊地域里，陕西戏曲经历着不同的道路，有着不同的发展演变的里程。

清末民初，在资产阶级民主革命运动中，陕西一批知识分子积极寻求救国救民的良策。他们十分重视戏曲艺术的社会教育功能，认为“旧社会率由旧戏曲铸熔而成”，“社会教育感人最深，普及最广者莫若戏曲”，主张“组织新戏曲社，编演新戏曲，改造社会”。(《陕西易俗社报告书》)曾任清末同州知府，中华民国成立后任陕西省临时议会议员，省政府顾问的扶风县人王伯明，早在清末就编写了《训俗亭》剧本，提倡民主，移风易俗。蒲城县名士李桐轩，清光绪三十一年(1905)参加陕西同盟会，后被聘为陕西督军府修史局总纂，省长署和省政府顾问，民国元年与修史局修纂孙仁玉共商成立陕西易俗社，并积极联络军、政、学、商等社会各界，于民国元年七月一日在西安创建了陕西易俗社。参加发起的有张翔初、郭希仁、杨西堂、王伯明、范紫东、高培支等一百六十三人。他们都是热心于戏曲改良事业，主张利用戏曲改造社会的支持者。

陕西易俗社以“辅助社会教育，移风易俗”为宗旨，按照资产阶级民主共和制的原则，

从剧社体制、组织机构设置、管理制度、艺术创作、舞台演出、学生培养等方面对秦腔艺术及其管理体制进行了全面改革。他们十分注重戏曲的社会教育作用，主张用戏曲普及教育，启迪民智，除旧布新，提倡科学、民主、平等和爱国。易俗社以社员大会为最高权力机构，实行民主选举的任期制，废除了封建班社剥削艺人的隶属关系，提高了艺人的社会地位，解放了艺术生产力，使剧社成为一个社会公益文化团体。剧社设立评议部、编辑部和学校部，融艺术创作、演出和艺术教育于一体，打破了封建旧戏班以师带徒，人身依附的关系和口传心授的传艺方式，提高了艺人们的文化素质和演出的艺术水平。(《易俗社章程》)剧社以演出提倡民主、平等、宣扬爱国和社会教化的新编剧目为主，对传统剧目分"可去、可改、可取"三类进行取舍，使之"推其陈，出其新"。(李桐轩《甄别旧戏草》)从而净化了戏曲舞台，强化了戏曲的社会教育功能。

在陕西易俗社的影响下，从民国元年至民国二十五年，陕西各地出现了以秦腔为主的改良戏曲的热潮。建立新型剧社，改良传统戏曲，编演新戏，辅助社会教育，移风易俗，成为陕西戏曲界的时尚。西安地区相继出现的改良剧社有"秦中社"、"榛苓社"、"三意社"、"正俗社"、"鸣盛学社"(汉调二簧剧社)、"化民社"、"通俗社"、"新声学社"等十余个。关中、陕南、陕北各地也起而仿效，出现了华阴的"强聒学社"，大荔的"牖民学社"，蒲城的"培风学社"，咸阳的"益民学社"，凤翔的"风易社"，汉中的"醒民学社"和"新汉社"，榆林的"新剧团"等。这股改良戏曲的浪潮，至民国二十年，已席卷了陕西全境。



这一时期，陕西戏曲在以秦腔为主的戏曲改良运动中，取得了引人注目的成就。

创作演出了大量的提倡科学民主，针砭时弊和宣扬爱国精神的新剧目。如易俗社李桐轩的《一字狱》、《鬼教育》、《孤儿记》、《人伦鉴》等；孙仁玉的《商汤革命》、《武王革命》、《昆阳战》、《复汉图》、《二义女》、《螟蛉案》、《大婚姻谈》、《柜中缘》、《小姑贤》和《看女》等；范紫东的《破郢都》、《燕子笺》、《三滴血》、《软玉屏》、《翰墨缘》、《宫锦袍》等；高培支的《双诗帕》、《夺锦楼》、《儿女英雄传》等；李约祉的《庚娘传》、《韩宝英》等；还有三意社组织编写的《化墨珠》、《玉堂春》、《娄昭君》、《苏武牧羊》等，共六百余本。易俗社在它的章程中还明确规定了编演剧目的五个题材范围：一是历史戏曲，"就古今中外政治之利弊，及个人行为之善恶，足引为鉴戒者编演之"；二是社会戏曲，"就习俗之宜改良，道德之宜提倡者编演之"；三是家庭戏曲，"就古今家庭得失成败最有关系者编演之"；四是科学戏曲，"就浅近已解之学科，及实业制造之艰苦卓著者编演之"；五是诙谐戏曲，"就稗官小说及乡村市井之琐事轶闻，含有教育意味者编演之。"为了遏制封建陈腐

观念，衰风陋习，社长李桐轩于民国六年四月在他起草的《甄别旧戏草》中还列出了三百零一个剧目，并进行了甄别，以求择优而演之。（见上页图）

在与京剧、蒲剧、评剧的艺术交流中，从音乐、表演和舞台美术等方面对秦腔进行了改革，早在清末(1910)，京剧就进入了陕西，成立了枌榆社，在大湘子庙街浙江会馆进行演出。民国十五年，李游鹤、阎甘园等人又发起成立了京剧票友广益娱乐社。民国五年至民国九年蒲剧演员杨登云两次带蒲剧班来西安在山西会馆演出。民国二十五年天津评剧团来西安献艺。这些外来剧种的进入，对秦腔的艺术改革起到了积极的作用。在表演方面，易俗社为了改变秦腔武打戏薄弱的现状，使念唱做打协调发展，民国四年聘请京剧教练唐虎臣任教练，给演员和学生教习武戏和武打基本功。民国二十年，又聘请京剧专家封至模来社任教，以《白门楼》一剧，教习京剧表演艺术，丰富了秦腔表演艺术。在舞台美术和演员化妆方面，民国六年，易俗社购买了宜春园剧场，并进行改建，设置了转台，施以机关布景。民国九年，易俗社刘文中在演出《水淹下邳》、《奇双会》两剧时，改旦脚齐鬓化妆为花鬓化妆。民国十六年，易俗社又采用了电光布景。对秦腔音乐的改革，是这一时期秦腔改革成绩最突出的一个重要方面。民国十九年，三意社聘请李逸僧为编导，吸收京剧、眉户、山西梆子等剧种音乐的优长，改良和丰富了秦腔音乐。使《娄昭君》、《苏武牧羊》等剧唱腔为之一新。易俗社在继承秦腔传统音乐唱腔的基础上，向各兄弟剧种学习和借鉴，创造的秦腔新腔达十多种，如“闪板腔”、“慢板开口腔”、“二六板拖腔”、“碰板腔”、“垫板腔”等，成为秦腔唱腔艺术的瑰宝，经久传唱而不衰。

这一时期，造就和培养了大批的戏曲人才。其中，戏曲管理人才和戏曲活动家有：易俗社的李桐轩、高培支、李约祉，三意社的苏长泰、耶金山、苏育民等，以及秦中社的李金鸣，正俗社的毛玉卿等。剧作家，仅易俗社就有李桐轩、孙仁玉、范紫东、高培支等二十多个，形成了一个编演新戏、改良传统戏的作家群。他们共编演新戏五百多出，优秀者有《一字狱》、《柜中缘》、《看女儿》、《三回头》、《三滴血》、《软玉屏》、《翰墨缘》、《夺锦楼》、《庚娘传》、《殷桃娘》、《双锦衣》等。此外还有三意社的李逸僧、岳亮等。戏曲表演人才，民国三十八年中，易俗社培养学员六百余人，出名者百余名，有被誉为“秦腔须生泰斗”的刘毓中；有以旦脚擅长，被视为与“南欧”(欧阳予倩)、“北梅”(梅兰芳)齐名的“西刘”——刘箴俗；以擅演小生出名，享誉西安，名噪江汉的沈和中；有擅演小旦而出名的刘迪俗；有专工花旦，轰动西安，被誉为“陕西梅兰芳”的王天民；有以擅袍带戏的须生耿善民；有净脚李可易；有丑脚马平民、汤涤俗和擅演袍带大丑的苏牖民等。此外，还有三意社的丑脚晋福长、旦脚刘光华、小生苏哲民、苏育民、净脚姚裕国；正俗社被誉为“秦腔正宗”的青衣李正敏；榛苓社的须生和家彦、旦脚惠济民、大净张健民；鸣盛学社(汉调二簧)的须生刘鸣祥、山鸣岐，小生张鸣顺、雷鸣震，旦脚杨鸣华、李鸣桂，大净叶鸣英、刘鸣鹏，丑脚芦鸣泉、刘鸣知等。民国二十三年、二十四年、二十六年上海百代公司和胜利公司先后为李正敏等录制了唱片。

随着城市工商业的发展，易俗、榛苓、三意、培风等剧社，分别于西安、汉中、榆林、蒲城等地县，建筑营业性剧场，装置布景，进行售票演出，以招徕观众，加强了商业性艺术竞争，促进了陕西改良戏曲艺术的发展，并形成了多种不同的艺术风格和流派。

陕西易俗社为首的改良秦腔不仅称雄于陕西戏曲界，而且很快向外省市传播。民国十年三月二十五日，易俗社应邀赴汉口演出，并在汉口成立了易俗分社，驻汉演出，长达两年。民国二十一年五月中旬，赴河南信阳演出，同年九月十八日，在郑州演出《打倒日本化》、《焚嫁衣》等剧，并参加了郑州各界举行的“九·一八”事变纪念日大会。同年十二月五日赴北平演出，受到了齐如山、尚小云、杜丽云等京剧名家的赏识。

陕西易俗社创始的秦腔改良运动，引起了全国各界的重视和支持。民国十年，陕西省教育厅转发教育部训令，发给了金色褒状，以资奖励。民国十三年，鲁迅莅临西安，亲临该社，观看了演出并题赠了“古调独弹”匾额。民国二十一年九月十一日，蒋介石命陈果夫拨给该社大洋一千元，令其刊印剧本，予以推广。在陕西改良戏曲的影响下，西北各地也开展了秦腔改良活动，甘、青、宁、新四省区，出现了“平乐学社”等改良剧社。

这一时期，陕西广大农村和边远城镇的戏曲活动，从内容到形式以及班社规制、活动方式等，仍然延续着清末以来形成的旧俗。西府秦腔，有清末以来活动于民间的眉县张家班、凤翔李家班、岐山高家班、宝鸡田家班等数十班，亦于各地频繁演出。演员有须生王彦魁、张德明、侯烈、魏根子、魏家和、孙双钱等，大净有李留根、张大净（艺名）等，旦脚有袁璧辉、欧双来、邓桂、甲寅（轶姓）、运娃子（轶姓）、香苓（艺名）等。演出的剧目有《风云驹》、《烈海驹》、《蛟龙驹》、《胭脂驹》、《法门寺》、《黄河阵》、《进姐姬》、《绝龙岭》、《风波亭》、《回荆州》等百余出。（民国二十四年《重修凤翔县志》初稿）汉调桄桄，这一时期在汉中、城固、南郑、洋县、勉县等地发展到四十多个班，主要的有洋县的德玉班；南郑县的五福班和勉县的林文科班等。它们除活跃于汉中十余县外，还赴四川广元、成都和甘肃南部等地演出。演出剧目有《甘露寺》、《黄金台》、《五路伐蜀》等数十出。演员有大净田五德、须生王五太、张五盛，花旦杨桂芳、程海清，青衣李五凤、李五金、李五银等。同州梆子除有清末成立的清盛班等十多个班社继续在各地活动外，新建的班社有白水县的五成班、澄城县的破帐班等，在关中东府各地乡镇演出。演员有王谋儿、王麦才、王赖赖、朱林逢、拜家红等。同时，向陕北流传到绥德等地。

受改良秦腔的影响，汉调二簧在关中和陕南各地有了长足的发展。当时在西安就有鸣盛学社等多社，亦对汉调二簧进行改革，赢得了回、汉观众的赞扬。三原、汉中、安康和商洛各地，也相继成立了二簧会、大同社、三敬社、德泰社、雪春社、德燕社、五福班和同顺班等班社，在各县经常演出。

眉户戏、关中秧歌戏、陕北秧歌、道情和花鼓等，或是农闲娱乐，或是逢年过节喜庆，或农贸集市演出，仍然保持着清末以来的发展盛势。关中秧歌戏在东府韩城有了较大发展，

经常与秦腔、眉户和蒲剧演出对台戏。眉户戏在与各剧种的艺术交流中，表演艺术迅速提高，于民国二十四年曾赴西安演出。

民国二十四年十月，中央红军到达陕北。民国二十六年一月进驻延安，建立了陕甘宁边区中心根据地，革命戏曲运动蓬勃发展。

民国二十六年“七·七”事变以后，日本侵略军大举进攻，陕西地处抗日战争的大后方，国民党统治下的西安、关中和陕南各地戏曲界掀起了宣传抗日的热潮。是年七月初，易俗社激于民族义愤，宣传爱国主义精神，继新编历史剧《山河破碎》、《还我山河》后，又编演新剧《投笔从戎》、《民主革命》(《皇觉寺》)、《双悬记》、《保卫祖国》、《民族之光》、《从军行》、《民族魂》、《民族英雄》、《血战永济》、《湘北大捷》等数十出。三意社也编演了《卧薪尝胆》等剧目。这些剧目在陕西各地戏曲班社普遍演出。音乐家张寒晖在西安以市一中、女中和女师的学生为基础成立了“斧头剧团”，深入到留坝、汉中、城固、西乡等地演出了《放下你的鞭子》、《流亡三部曲》等剧目。旅陕京剧名家刘仲秋、郭建英、封至模等人，创建了西安第一所京剧戏曲学校“夏声戏剧学校”，以“振兴民族艺术，传扬华夏之声”为宗旨，先后招收学生六期，培养了一批京剧人才。

随着沦陷区的工厂、商行的内迁，一些省市的戏曲团体也迁入陕西，其中在西安的有山西李少白的蒲剧唐风社、杨登云的晋风社，天津的明星评剧社、得育评剧社和东北营口楚月楼领班的新声评剧社，还有河南樊粹庭的狮吼豫剧团，常香玉的香玉剧社等；流落到陕南汉中、安康一带的平津京剧艺人，在汉中成立了新舞台，在安康组建了京剧联欢社；过黄河逃难到陕北的晋剧艺人，在佳县、清涧等地成立了晋剧班社。这些外省市戏曲剧种班社的迁入，使抗战初期的陕西戏曲舞台色彩斑斓、绚丽多姿。它们在演出中交流艺术经验，相得益彰，互相促进，推动了陕西国统区戏曲的发展。

民国二十七年十月，武汉失守以后，国民党采取了对日消极作战，对内积极反共的政策，加紧了对陕甘宁边区的军事包围和经济封锁，连续三次发动反共高潮。战争的灾害给陕西经济造成了极大的损失，农村经济凋敝，民不聊生，国统区的陕西戏曲除西安、汉中等大中城市受危害较小以外，广大农村戏曲班社纷纷解体。同州梆子至抗战时期，竟无一班社存在。汉调二簧在关中几乎成为绝响。汉调桄桄，由民国初年的四十多个班社锐减到同乐社一个班社。艺人们有的受军方胁迫去唱戡乱戏曲；有的归田务农，赖以生存；有的组织自乐班，走乡串社去唱庙会戏；有些思想进步的艺人则投奔边区，参加了革命文艺团体。在西安的一些戏曲班社的演出场所也被迫用作军火库等等。从抗日战争末期到全国解放，国统区的陕西戏曲处于萧条和濒临消亡的境地之中，连曾经受到社会各界重视和支持的陕西易俗社，到了解放前夕，在国民党的各种税捐的盘剥勒索下，演职人员的生活也陷入绝境，生存危在旦夕。

与国统区戏曲相比，陕北革命根据地的戏曲活动生机勃勃，蓬勃发展，方兴未艾，成为

这个时期陕西戏曲的主流。陕甘宁边区戏曲运动端倪于陕北苏区。早在民国二十四年，中央红军到达陕北之前，陕北苏区就成立了杨醉乡为主任的列宁剧团。中央红军到达陕北后，接收了该团，并改名为工农剧社、人民抗日剧社。民国二十六年，中共中央进驻延安后改名为抗战剧团，直属中共中央宣传部领导，在陕北各地演出话剧、歌舞、秦腔、道情、秧歌和活报剧等。同年八月，丁玲领导的西北战地服务团在中共中央重视关怀下于延安成立，随即赶排节目，奔赴晋西北、晋东地区和陕西关中、西安进行宣传演出。是年七月，在毛泽东倡导下，由柯仲平任团长并负责筹建工作，在延安成立了陕甘宁边区第一个职业化革命戏曲团体——民众剧团，属边区文委领导。开始以秦腔、眉户演出了马健翎创作的反映抗日斗争现实生活的《一条路》、《查路条》、《好男儿》、《干到底》等一批革命现代戏，开了陕西戏曲编演革命现代戏的先河。继民众剧团之后，陕甘宁边区和延安各地的革命戏曲团体如雨后春笋，纷纷建立，先后有八一剧团、陇东剧团、边保剧团、鲁艺平剧团、留政峰火剧团、延属文工团等多处，促进了以延安为中心的陕甘宁边区戏曲的蓬勃发展。这个时期，广大革命戏曲工作者激于民族义愤，采用话剧、歌舞、快板书、莲花落、活报剧等艺术形式，积极宣传抗日，动员组织群众投入抗日救亡斗争。利用戏曲形式，反映革命斗争生活的创作和演出活动还处于起步和模仿阶段。人们把它称作"旧瓶装新酒"时期。如民众剧团马健翎仿照传统戏《反徐州》的格局创作的《好男儿》，张季纯仿照传统戏《柜中缘》、《牧羊卷》的形式创作的《双投军》、《回关东》等剧目，还有黄俊耀仿照旧剧《三回头》结构形式创作的《抗战三回头》和八一剧团演出的《汉奸滋味》，鲁艺平剧团演出的《松花江》等。利用旧形式，"旧瓶装新酒"，一方面使新文艺工作者熟悉和掌握了旧剧艺术形式的一些基本规律，另一方面用新内容冲击了旧形式，促使了作家、艺术家对旧剧形式的改造。民国二十九年，毛泽东在延安发表了《新民主主义论》，对新民主主义的文化提出了"民族的科学的大众的文化"的要求。民国三十一年五月，中共中央在延安召开了文艺座谈会，毛泽东在会上发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》。《讲话》全面回顾和总结了"五四"以来新文化运动的经验与教训，从理论上对延安新文艺运动中提出的许多重大问题做出了明确的回答，对中国共产党在抗日战争和解放战争时期的文艺路线、方针、政策作了精辟的阐述，给延安新文艺运动指明了方向。从此，戏曲改革进入一个新的转折时期。延安和陕甘宁边区的广大戏曲工作者在毛泽东的《新民主主义论》和《在延安文艺座谈会上的讲话》精神指引下，大胆革新，努力创造出"为战争、生产及教育服务"，"为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派"的新戏曲，使延安戏曲运动进入了一个各剧种并茂发展的新时期。

新秧歌剧勃然兴起，毛泽东《讲话》发表后，民国三十二年春节期间，延安鲁迅艺术学院创作演出的《兄妹开荒》，促进了新秧歌剧的发展。民国三十三年春节，延安出现了新秧歌剧的创作演出的热潮，参加演出活动的有工厂、机关、学校、部队和农民群众组织起来的秧歌队二十七个，演出节目有一百五十多种。它们之中有中央军法处秧歌队演出的《钟万

财起家》，枣园秧歌队演出的《动员起来》，延安南区秧歌队的《女状元》、《变工好》，西北党校秧歌队的《刘生海转变》，中央党校秧歌队的《一朵红花》，杨家岭农民秧歌队的《组织起来》，留政宣传队第二队的《张治国》，延安市民秧歌队的《模范纺织》，保安处秧歌队的《冯光琪防奸》，中央党校秧歌队的《牛永贵挂彩》和化工厂秧歌队的《工厂是咱们的家》等。参加创作演出活动的人员有数百人。秧歌剧、秧歌舞和花鼓、旱船、高跷、小车、高台社火结伴出场，连袂献艺，使延安的春节活动热闹非凡，每次拉开场子总有成千上万人围观欣赏。从民国三十二年起至全国解放前后，延安及陕甘宁边区的新秧歌剧的创作演出活动高潮迭起，方兴未艾，表现出了她的强大生命力和许多显著特点：一是她的群众性。延安时期出现的数以百计的新秧歌剧作品，大都出于群众之中，张庚汇集编选的三本《秧歌集》中所收二十余个剧本，其中百分之八十是工农兵群众创作的。他们自己创作，自拉摊子排导，自制服装道具，自己演出，自娱自乐。参加创作演出的有工人、农民、战士、学生、干部、知识分子、作家、诗人、演员等等，有着广泛的群众性。二是她的革命性。新秧歌剧在毛泽东文艺思想指导下，大胆剔除封建糟粕和低级庸俗的情调，积极描写和表现现实生活内容，题材内容十分广泛，有描写生产劳动的如《雷老汉种棉花》；有表现抗敌斗争的如《张丕模锄奸》；有反映自卫防奸的如《冯光琪防奸》；有歌颂军民关系和减租减息的如《张治国》和《变工好》；还有写自我教育，提高思想觉悟的如《钟万财起家》等等。这使秧歌剧较好地贯彻了当时"为生产、战争及教育服务"的革命文艺活动的宗旨，起到了"团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人"的战斗作用。三是鲜明的艺术性。在群众性普及的基础上，涌现出一批具有提高和指导意义的优秀秧歌剧艺术作品。这些作品从思想内容到艺术形式对传统秧歌都进行了彻底的改造。在脚色设置上彻底废除了将农民群众作为以丑扮演的现象，根据生活现实，采用了俊扮的舞台形象；在道具使用上，用镰刀斧头代替了旧秧歌以伞为道具的旧俗；舞蹈动作上改变了过去扭捏作态，调情逗趣的做派，使秧歌剧的表演动作更加奔放活泼，接近生活；在唱腔设计上大胆吸收了眉户和道情及其它一些剧种的曲调。创造出了一种熔戏剧、音乐、舞蹈于一炉的综合艺术形式。鲁艺秧歌队王大化和李波演出的秧歌剧《兄妹开荒》是其中代表性的作品，演红了延安，演遍了全国各解放区。1949 年曾代表中华人民共和国赴布达佩斯和莫斯科参加第二次世界青年联欢节演出。延安新秧歌剧的创作和发展为我国民族新歌剧的产生和形成提供了实践经验，嗣后延安出现的新歌剧《白毛女》，从新秧歌剧中吸收了许多有益的营养。

秦腔、眉户等戏曲剧种取得了新的改革成果。毛泽东《讲话》发表后，民众剧团接收了裕民社，从富县请来了眉户老艺人李卜，中央文委又从鲁艺调来了音乐家安波和理论工作者尚伯康，大大充实了艺术力量。他们在前一段创作演出现代戏《一条路》、《那台刘》等戏的基础上，适应群众要求，一方面开始改编演出传统戏《反徐州》、《打渔杀家》等；另一方面大胆改造传统戏曲形式，大胆探索戏曲表现革命斗争现实生活的独特方式和规律。马健翎

遵照毛泽东《讲话》中指出的“对于过去时代的文艺形式，我们也并不拒绝利用，但这些旧形式到了我们手里，给了改造，加进新内容，也就变成革命的为人民服务的东西了”的指示。潜心钻研，孜孜以求，成功地创作出了眉户现代戏《十二把镰刀》和秦腔现代戏《血泪仇》，受到了观众的认同和欢迎。《十二把镰刀》（又名《一夜红》），吸收传统戏曲艺术，溶唱、念、做、舞于一体的优长，采用流行在陕甘宁各地的眉户唱调，塑造了青年铁匠王二夫妇的感人形象。《血泪仇》是吸取传统戏曲艺术长于叙事、抒情、写人、传奇和时空自由的特长，借助秦腔激昂、粗犷、悲壮的唱腔音乐而创造的，群众百看不厌，在边区各地盛演不衰。嗣后，马健翎又创作出了眉户剧《大家喜欢》、秦腔剧《一家人》等现代戏。毛泽东在民国三十三年十月发表的《文化工作中的统一战线》一文中，把民众剧团和马健翎的这些艺术创造亲切地称为“新秦腔”。马健翎因此在民国三十三年十一月召开的边区文教大会上获得了“人民群众的艺术家”的荣誉称号，民众剧团同时获“特等模范”的奖旗。八一剧团地处关中，一直坚持演出现代戏、新编历史剧和传统戏，在群众中有“秦腔正宗”之誉。它们以新编历史剧为重点对秦腔进行改造，先后改编演出了《石达开》、《三滴血》、《屈原》等戏，受到了赞扬。民国三十二年元月，赴延安演出，受到了中共中央办公厅、中央管理局和西北局的奖励。

平剧改革迈出了新步伐。延安文艺座谈会闭幕五个月后，延安平剧（即京剧）研究院成立。它是由鲁艺平剧团、一二〇师战斗平剧团、胶东鲁艺平剧团、延安业余平剧团联合组成的，集中了一批平剧编导演和理论研究人才，如李伦、任桂林、孙震、张经武等。他们在毛泽东《讲话》精神鼓舞下，以“扬弃批判的态度接受平剧遗产，培养平剧艺术干部，开展平剧的改造运动，以创造戏剧上新的民族形式”为宗旨（《延安平剧研究院组织章程》），把平剧艺术理论研究与创作演出实践密切结合起来，开始了对平剧的改造。中央党校大众艺术研究社杨绍萱等和延安平剧研究院李伦等，打破旧京剧的行当限制，以及传统程式和单纯的象征性布景等陈规，编演出新京剧《逼上梁山》和《三打祝家庄》，均获得了成功。民国三十三年一月九日，毛泽东看了《逼上梁山》之后，兴奋地写信给杨绍萱和齐燕铭，说“……从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。”给予了他们很大鼓励。

解放战争全面开始以后，为争取和迎接全国解放，延安地区的各戏曲团体，根据解放战争发展的需要，随军转移，一面参加战争，发动群众，做地方工作，开展宣传演出活动；一面结合革命工作实际，继续进行戏曲改革工作，进一步探索建设我国民族化大众化新型戏曲的道路。这个时期，马健翎和民众剧团创作演出了新秦腔剧《穷人恨》和新编古典题材戏《顾大嫂》、新编历史剧《鱼腹山》；陇东剧团演出了黄俊耀创作的大型新秦腔《阎王寨》；八一剧团演出了袁光同志创作的《兄弟会》；延安平剧研究院演出了新改编的京剧《大名府》和石天新编的反映知识分子走向革命道路的历史剧《红娘子》。这些剧目的创作和演出，巩固和发展了延安戏曲改革的成果。

以延安为中心的陕甘宁边区的戏曲运动，从民国二十六年抗日战争爆发开始，到1949年全国解放，经历了两个阶段共十三年时间，在毛泽东《新民主主义论》和《在延安文艺座谈会上的讲话》中所制定的一系列文艺政策的指引下，取得了巨大成果。

开创了以戏曲形式表现革命现代生活的先河。边区的戏曲团体，广大革命戏曲工作者，把自己作为整个革命机器的一个组成部分，把文艺作为“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人”的有力武器，紧密配合抗日战争，大生产运动，减租减息和解放战争，以反映革命现实生活的现代戏为主，兼及新编历史剧和富有现实意义的改编传统戏，积极开展创作和演出活动，在十余年中，各戏曲团体创作演出的戏曲作品数以百计，这些作品真实地反映了抗日战争和解放战争时期广大人民群众在党的领导下的革命斗争生活现实。它们之中有揭露日本帝国主义侵略罪行的《一条路》、《松花江》；有反对国民党蒋介石消极抗日、积极反共，实行卖国投降政策及对蒋管区人民进行黑暗统治的《磨擦鉴》、《关中炮火》）和《血泪仇》、《难民曲》；有反映各族人民英勇抗战的《好男儿》、《双投军》、《八千马》和《逼上梁山》；有歌颂抗战英雄，鼓舞人民斗志，夺取抗战胜利的《血溅芦沟桥》、《平型关》、《中国魂》；有描写大生产运动，反对国民党经济封锁，实行生产自救的《十二把镰刀》、《兄妹开荒》、《刘二起家》等等。抗日战争胜利以后，蒋介石撕毁“双十协定”，悍然发动内战，妄图把中国人民重新投入黑暗统治的深渊。边区的戏曲工作者勇敢地站在人民大众的立场，站在人民解放战争的前列，创作演出了反对内战，争取全国解放的光明前途的许多新剧，如《保卫和平》、《兄弟会》、《鬼脸》、《中山狼》、《保卫边区》和《穷人恨》等。充分体现了革命戏曲为战争、生产、教育服务的方针和革命的功利主义精神。

确立并实践了戏曲工作者要与工农兵群众相结合，戏曲应为人民服务的解放区戏曲改革方向。延安的戏曲团体，从一开始就与革命战争和工农兵大众的革命斗争同呼吸、共命运，坚持深入农村、厂矿、机关、学校、军营、边防阵地进行演出。他们既是抗日战争的宣传员，又是荷枪带弹的战士。如抗战剧团的关中之行，西北战地服务团的晋西北及西安的宣传演出。在这方面成绩最突出的还要算陕甘宁边区民众剧团。剧团刚成立不到半年，他们就带着十多个新创作的现代戏，从延安出发经延川、子长等县到保安(今志丹县)共十余个县镇，在一年多时间里，风餐露宿，行程二千五百华里，为群众演出四百三十余场，受到了陕北广大工农兵群众的热烈欢迎和中央领导的赞扬与鼓励，被人民誉为“小长征”。《解放日报》以《民众剧团小长征》为题发表了报导文章，赞颂他们的革命精神。关中八一剧团常年累月深入群众斗争的第一线，每年都要为工农兵群众演出数百场戏，同群众建立了深厚的感情。

造就了一大批戏剧管理干部、剧作家、艺术家和戏曲工作者。如在陕西的柯仲平、马健翎、杨醉乡、张棣庚、黄俊耀、张季纯、杨公愚、王依群、柳风、史雷、袁光、墨遗萍、王志胜、周军等。他们不仅推动着延安戏曲运动的深入发展，而且为建国以后的戏

改工作培养了人才。

延安的戏曲运动所走过的道路并不平坦，其中有争论，有分歧，也有斗争。这些集中表现在戏曲需不需要为当时最大的政治——战争服务，如何服务？戏曲能不能反映现实斗争生活，如何表现？戏曲该不该与工农兵结合，为工农兵服务，如何结合，怎样服务？以及毛泽东在《讲话》中提出并回答了的许多带根本性的问题。洛甫、艾思奇、周扬、林默涵、冯雪、茅盾、张庚、柯仲平、马健翎、任桂林、李伦等，撰写了许多理论文章，如周扬的《表现新的群众的时代》、柯仲平的《谈中国气派》、茅盾的《旧形式民间形式与民族形式》、张庚的《论边区剧运与戏剧的技术教育》等。这些文章热情地赞扬了边区戏曲运动，肯定了成绩，并及时地总结了经验，使戏改工作得到了顺利发展。

中华人民共和国成立以后的陕西戏曲

1949年10月1日，中华人民共和国成立。从1949年的10月1日至1982年底的三十三年中，随着我国各个不同的历史阶段的社会政治、经济、思想、文化的发展变化，陕西戏曲经过了四个不同的时期，那就是：国民经济恢复和第一个五年计划时期（1949——1957），即“改人、改制、改戏”，戏曲大繁荣的时期；第二个五年计划和国民经济调整时期（1958——1965），即坚持两条腿走路，发展现代戏时期；文化大革命时期（1966——1976），即批判“文艺黑线”，大演“样板戏”时期；粉碎“四人帮”以后的新时期（1977——1982），即戏曲重新复苏与发展时期。

中华人民共和国成立以后，随着陕西省人民政府和各地、市、县人民政府的成立，解放前夕（除陕北革命根据地以外）濒临灭亡的陕西戏曲获得了新生，如久旱逢甘露，蓬勃发展。这个时期，陕西出现了四种体制并存的戏曲班社和剧团。一是资产阶级民主革命时期建立的共和班社。它们从国民党的苛捐杂税等重压下被解放出来，重振旗鼓，开始演出。如陕西易俗社、三意社、晓钟社、新民剧社、风易社等。这种剧社，当时在西安就有近十个，在全省有三十多个。他们重见天日，欢欣鼓舞，对陕西戏曲的发展充满着希望。二是旧有和新建的民间职业班社。在战争年月和国民党的黑暗统治下，民间职业班社有的被迫解散，艺人流离失所，有的强忍重压，苟活下来。解放以后，政治局势稳定，经济迅速恢复，戏曲活动有了适宜的环境，他们联络艺友旧徒，重打锣鼓再开张，建立了新的民间职业班社。如西安的民众剧社、渭南的人民剧社、韩城的新民剧社、咸阳的义兴社、武功的胜利剧团、岐山的凤鸣社、汉中的平民剧社、洋县的新民剧社等，全省有五十多个。三是由各级政府主持组建的文工团性质的剧团和陕北革命根据地进入大中城市的公有制戏曲剧团。如渭南专区文工团、宝鸡专区文工团、安康专区文工团、三原分区文工团、咸阳分区文工团等，和西北

民众剧团、陕西省秦腔实险剧团、陕西省眉户剧团、榆林专区剧团等二十五个。四是农村业余剧团。当时，他们演出剧目杂乱，精华与糟粕并存。

在中国共产党和各级人民政府的领导下，为了彻底改变传统戏曲和旧戏班社的封建落后面貌，使戏曲适应新时代社会主义革命和建设事业的需要，适应人民群众新的审美需求，与当时开展的民主政治改革、恢复国民经济、镇压反革命、三反五反、土地改革和第一个五年计划的实施同步、协调发展。建国以后，西北军政委员会和陕西省暨西安市人民政府，以延安时期的文艺干部为骨干，成立了一系列戏曲改革和戏曲管理机构。如 1950 年 5 月在西安成立的西北军政委会文化部戏曲改进处，11 月 30 日陕西省文教厅设立的专管全省文化艺术工作的文化科，1953 年 2 月在西安成立的西北行政委员会文化局，9 月份成立的陕西省戏曲修审委员会和西安市流行剧目修审委员会，1954 年 10 月成立的陕西省文化局等，负责陕西省及西安市的戏曲改革工作和文化艺术事业的组织领导工作。为了有组织有步骤、深入细致地开展戏改工作，从 1949 年 5 月 20 日西安解放以后，陕甘宁边区文协、西安市文教局和西安市文学艺术工作者联合会，就分别在西安开办了党的文艺政策讲习会。每期两个月至半年，以西安的戏曲艺人为主，进行培训。经过三年时间，共培训学员一千四百一十九人，成为各戏曲团体戏曲改革的积极分子。同时，对于有影响的重点剧社，采用派进去的办法，进行改革试点。早在 1949 年 10 月，西北军政委员会戏曲改进委员会就派杨公愚进驻易俗社协助工作，增补西安市副市长张锋伯，西北军政委员会文化部副部长马健翎，西北文联副主席张季纯、秘书长苏一萍、杨公愚、刘尚达等为该社社员。后杨公愚被选为社长，马健翎、张季纯被选为社务委员。为戏曲改革的全面推开打开了通道，创造了经验，起到了示范全省的作用。

通过加强领导，培训积极分子和试点单位的典型示范，戏改工作很快在全省范围内全面展开。许多旧剧班社的艺人，在党的“团结、教育、改造”的政策感召下，表决心、亮思想，戒除不良嗜好，废除封建班规旧习和人身依附的师徒关系，确立主人翁观念，积极排演好戏，树立为人民服务的思想，使戏曲团体的民主改革和改造思想的工作健康发展，顺利进行，涌现出了许多先进单位和个人。1951 年初西安市为抗美援朝筹集代金，西安戏剧界有一千四百余名艺人参加义演，以实际行动慰劳中国人民志愿军。同年 1 月 29 日，西安市人民政府发放戏曲改革奖金，奖励优秀剧团、剧作家和演员，受奖者有易俗社、狮吼剧团、三意社、回民文工团等二十七家剧团和六十四名戏剧工作者。10 月 18 日西安市举行 1951 年进步戏曲团体和进步艺人颁奖大会，西安易俗社、狮吼剧团、三意社等四个戏曲团体和十九名戏曲演员受到奖励。1951 年 8 月 7 日至 1952 年 2 月 7 日常香玉剧社响应抗美援朝的号召，经过六个月在全国七个城市的巡回演出，将演出收入的十五亿二千零八十六万七千八百元旧币人民币，捐献购买“香玉剧社号”战斗机。西北军政委员会文化部、西北文学艺术界联合会为其举行了隆重的颁奖大会，授给爱国艺人常香玉奖旗一面。

"改戏"是与改人的工作同时进行的。目的是为了加强戏曲对广大人民群众的思想教育作用,清除含有反动毒素、封建迷信色彩和淫秽低级趣味的节目。为此,建国之初,陕西省人民政府文教厅根据中央文化部的指示,通令全省不得上演中央明令禁止的《滑油山》、《奇冤报》、《九更天》、《杀子报》、《海慧寺》、《双钉记》、《探阴山》、《大香山》、《关公显圣》、《双沙河》、《全部钟馗》、《铁公鸡》、《活捉三郎》、《黄氏女游阴》、《活捉王魁》等剧目。同时于1950年3月20日转发了西北军政委员会文化部第一次民主评定的可演和禁演剧目。可演剧目有《穷人恨》、《血泪仇》等二百二十三个剧目。停演节目有《马义救主》、《大劈棺》等六十三个。1951年5月5日,中央人民政府政务院发出了《关于戏曲改革工作的指示》(简称"五·五指示"),提出了"百花齐放,推陈出新"的方针。根据这一指示,陕西省检查总结了前一段工作,纠正了戏改工作中禁戏过严和反历史主义、教条主义和公式化等清规戒律的偏差。本着"百花齐放,推陈出新"的原则,西安市流行剧目修审委员会于1954年5月9日、6月8日分两批公布了经过民主评定的流行剧目《劈山救母》、《木兰从军》、《游龟山》等九十六本,折戏《打柴劝弟》、《拷红娘》等一百一十五个。戏改工作既净化了陕西的戏曲舞台,又活跃了城乡人民群众的文化娱乐生活。"以改代禁"是当时改戏方针的一个很重要的方面。"西北军政委员会文化部关于戏剧节目审查结果之决定"中规定"任何剧社、团、班对停演节目,如能经过修改而变为有教育意义或一般可演者,经审定后,亦准演出,必要时,得予改编者以奖励。"这在一定程度上调动了剧作者的积极性。当时经过改编上演的剧目近十出,如马健翎根据传统戏《蝴蝶杯》改编的《游龟山》,合两本为一本,删除了与仇敌和解及一夫双妻制情节,受到了欢迎;《三滴血》删掉了"征剿流寇"的内容,获准演出;《法门寺》删掉了刘媒婆口中的淫词秽语而重上舞台。"以改代禁"丰富了戏曲团体的上演剧目。

戏曲的"改制"工作,是民主政治改革的一个组成部分。在陕西有四种情况,四个内容。一是对于封建旧剧班社来说,主要是取消封建把头、班主的剥削制度,改革不合理的班规习俗,废除旧的师徒制度,建立民主管理制度,明确演职人员、学徒在人格上的平等权益。提倡学文化、学技艺,建立导演制。二是对改良剧社来说,废除一些旧的不合理的规章制度,实行公私合营、民主管理、按劳分配、改善师徒关系,树立为人民服务的思想。三是整编,对战争年月和解放初期形成的文工团形式的戏剧团体,为适应大规模经济建设的展开,进行整编,改变文工团建置和综合演出的宣传队性质。根据中央文化部"关于整顿和加强全国剧团工作的指示",使其走民族化、专业化、企业化道路。四是对民间职业剧团(班、社及公私合营剧团)进行登记,加强各级文化主管部门对他们的领导,保障其合法权益,提高演出剧目和表演艺术质量,把他们纳入戏曲改革的轨道,发展人民戏曲事业。

通过贯彻执行中央政务院《关于戏曲改革工作的指示》和西北军政委员会及陕西省关于戏曲改革的具体政策和措施,改变了国民党统治时期陕西戏曲界万马齐喑的破败景象,

迎来了戏曲艺术繁荣发展的兴盛局面。广大戏曲工作者踊跃参加戏改工作和各项社会政治活动，主动创作排演新戏、好戏，深入农村、工厂、机关、学校、军队，积极配合抗美援朝、土地改革、三反五反、镇压反革命和农业合作化运动，坚持文艺为政治、为工农兵服务的方向。这个时期，全省各地剧团共演出的新创作现代戏有三十多出，如《穷人恨》、《血泪仇》、《一家人》、《兄妹开荒》、《十二把镰刀》、《志愿军未婚妻》、《妇女代表》、《梁秋燕》、《白毛女》、《二巧离婚》、《罗汉钱》、《小女婿》、《刘莲英》、《刘巧儿》、《血训图》、《小二黑结婚》、《王贵与李香香》、《迎春花开了》、《不能走那条路》、《中秋之夜》、《粮食》等；新编历史剧二十余出，如《烈火扬州》、《忠王李秀成》、《柳毅传书》、《岳云》、《光复台湾》、《赤胆忠心》、《王佐断臂》、《新花木兰》、《丰乐园》等；改编传统戏四十多本，如《铡美案》、《游龟山》、《火焰驹》、《白蛇传》、《赵氏孤儿》、《游西湖》、《三滴血》、《法门寺》、《刺目劝学》、《安安送米》、《梁山泊与祝英台》、《伐子都》、《宇宙锋》、《周仁回府》、《金碗钗》等。1952 年 9 月，以西北戏曲研究院、西安易俗社和香玉剧社组成有秦腔和豫剧等剧种参加的西北演出代表团，参加了在北京举行的全国首届戏曲会演。参赛剧目秦腔《游龟山》、《一家人》，豫剧《花木兰》等，在京演出五十余场。秦腔剧《游龟山》、豫剧《花木兰》获演出二等奖，秦腔剧《一家人》获演出三等奖；秦腔剧《游龟山》获剧本改编奖；常香玉、刘毓中、苏育民、宋尚华、史雷、张新华、孟遏云、李卜、王天民等十五人分别荣获荣誉奖和表演一、二、三等奖。极大地鼓舞了艺人们进行戏曲改革的士气，增强了信心。1956 年夏季，在西安举行的陕西省第一届戏曲观摩演出大会，是对陕西省戏曲改革工作的一次大检阅。会期十二天，全省有十八个剧种、十二个代表团的三十七个演出单位，共演出一百四十五个剧(节)目。参加观摩演出活动的两千一百余人中，有五百余名优秀的剧作者、导演、演员、音乐、舞美工作者受到大会奖励。省戏曲研究院三团继承发扬根据地的革命传统，演出的现代戏《粮食》，眉县群众剧团演出的新编历史剧《烈火扬州》和西安易俗社演出的改编传统戏《游龟山》，渭南新民剧团演出的《铡美案》，西安狮吼剧团演出的《王佐断臂》，获得了剧本创作一等奖，受到了大会的高度评价。长期停止活动的一些小剧种，如端公戏、八岔戏等，也参加了这次会演，分别演出经过整理改编的传统戏《打麦场》、《站花墙》、《归来》和《十对花》，使这些剧种重现光彩。这次观摩演出大会，充分显示出了戏曲改革工作取得的巨大成绩，也为各个戏曲表演团体组织创作节目，繁荣和丰富上演剧目展示了方向。

剧目改革和剧目建设工作，在这个时期也有很大的发展，并逐步走上轨道。建国之初，西北文化部就十分重视戏曲剧目工作，1950 年 10 月，就组织干部对西安地区的戏曲剧目及有关资料进行社会调查，获得戏曲剧目五百多种，剧作家照片三十多幅。1951 年 11 月西北文化部在西安举办戏曲剧目资料展览，展出秦腔剧目八百余种，豫剧剧目数十种。1955 年春季陕西省文化局召开了全省戏曲创作座谈会，提出要加强对剧目创作的思想领导，打破清规戒律，加强和各剧种艺人之间的通力合作，创作出更多更好的历史题材和现

代题材的戏曲剧目。1957年省文化局召开全省戏曲剧目工作会议，贯彻1956年全国剧目工作会议精神，总结了剧目创作和整理、改编、上演传统剧目工作的经验及存在问题，提出并讨论了挖掘和整理传统剧目工作的意见。嗣后，组织成立了安康、汉中和关中剧目发掘组，深入各地县，进行传统剧目的发掘工作。各剧团发动老艺人开展了“翻箱底”、“抖包袱”的献戏献艺活动。与此同时，省文化局于1956年11月至1957年4月有重点有计划地在西安轮流举办了同州梆子、西府秦腔、眉户等剧种的老艺人献戏献艺的展览演出。为当时和后来的整理改编，繁荣上演剧目打下了基础。

剧团建设、剧场建设和青年演员的培养以及理论研究工作，也有了很大的发展，取得了显著成绩。通过改制、公私合营、整编和定点登记，至1956年底，全省共有全民所有制剧院(团)十九个，集体所有制剧团七十七个，从业人员一万余名。各种业余戏曲团体一千九百五十多个。随着戏曲表演团体的增加，城市剧场建设也成为戏曲事业发展的一个组成部分。这个时期，陕西省在西安和全省各地、市、县共修建剧场五十余座。仅西安一处就新建人民剧院、五四剧院、长安剧院、长乐剧场和实验剧场等五个戏曲演出场所，为戏曲事业的发展，提供了较为充裕的场地。培养各类戏曲人才和青年演员，是戏曲艺术发展的希望。自1951年3月西北艺术学院戏剧系成立到1957年2月陕西省戏曲学校成立，陕西省采用学校教育培养、随团培训等办法，共培养戏曲理论、戏曲创作、戏曲音乐、舞台美术和戏曲青年演员一千一百八十一人。其中优秀人才占百分之三十左右。演员有李瑞芳、马蓝鱼、李应贞、段林菊、霍惠君、王玉娴、李继祖、萧若兰、萧玉玲、陈妙华、张咏华、刘棣华、全巧民、王玉琴、李爱琴、刘培兰、贺美丽、刘茹慧、李买刚等。另外，1950年1月西安市戏剧电影工作者协会成立，同年9月西北戏剧工作者协会成立，1954年4月西安市文学艺术界联合会主办的《西安戏剧》创刊，1955年3月陕西省传统剧目工作室成立。这些戏曲专业机构与各戏改领导单位、《陕西日报》、《西安晚报》和陕西人民出版社，多次发起和举办戏曲改革学术讨论会，结合戏曲改革实践，开展理论研究，先后发表讨论文章近百篇。通过实践与理论的结合，促进了戏曲改革工作的发展。

整风反右运动开始以后，在“帮助党整风”的号召下，戏曲界开展了大鸣、大放、大字报、大辩论活动和反右斗争。这场斗争的扩大化，使一些剧作家、理论研究工作者、戏曲活动家和演职人员被划为资产阶级右派分子，受到不公正的待遇；有些戏曲作品受到了批判，或者重新被禁演。与此同时，“反映现代生活是戏曲的历史任务”的理论流行开来，出现了大编大演现代戏的局面。

1958年至1965年，我国进入了第二个五年计划和国民经济调整时期。陕西戏曲步入了建国后的第二个发展时期。这一时期戏曲的发展，有三个显著的轨迹。

第一，前一个时期，陕西戏曲改革取得的艺术成果开始向外传播，一些优秀的有影响的戏曲作品被摄制成戏曲艺术片。1958年11月，陕西省以优秀秦腔剧目《三滴血》、《火焰

驹》、《赵氏孤儿》、《游西湖》、《窦娥冤》、《一罐银元》，眉户剧《梁秋燕》、《鹰山春雷》，碗碗腔《金琬钗》、《白玉钿》等十个大戏，由陕西省戏曲剧院二、三团和西安易俗社组成赴京汇报演出团，在北京演出四十二天，受到党和国家领导人的热情鼓励和北京戏曲界的好评。刘少奇、周恩来、朱德等观看演出并接见了演员，史称三大秦班进北京。1959 年 9 月 20 日，这个演出团又带着《三滴血》、《赵氏孤儿》、《游西湖》等戏，二次进京参加了庆祝建国十周年献礼演出，随后赴福建前线作慰问演出，又在江南数省巡回演出，历时半年，被称为三大秦班下江南。1961 年 5 月和同年 9 月，由陕西省戏曲学校组成的同州梆子实习演出团和富平阿宫腔剧团、大荔碗碗腔剧团联合组成的陕西省赴京演出团，先后赴京演出了整理改编的同州梆子传统戏《破宁国》、《石佛口》和碗碗腔《二度梅》、《兵火缘》、《金琬钗》及阿宫腔《王魁负义》、《白蛇传》、《锦香亭》、《金麟记》等剧目。此后，阿宫腔、碗碗腔演出团应邀到山东济南、淄博、青岛演出。1963 年又赴山西、内蒙、宁夏、甘肃、青海等省区巡回演出。1958 年 4 月和 1960 年 6 月，长春电影制片厂和西安电影制片厂，分别将陕西在戏曲改革中突现出来的优秀戏曲剧目《火焰驹》、《三滴血》摄制成戏曲艺术片向全国发行。传统剧目的发掘整理工作取得了巨大成绩，全省共挖掘十六个剧种的剧目一万多本，抄录八千七百余本，整理编辑出版《陕西传统剧目汇编》共七十一集，收编秦腔等十四个剧种的剧目六百四十个。

第二，戏曲改革工作继续深入发展。陕西地方小戏，在前一个时期秦腔等大戏改革的影响和推动下，迈开了改革的步伐。过去以皮影形式演出的老腔、碗碗腔、阿宫腔、弦板腔、大筒子和以木偶形式演出的线戏以及两小、三小戏道情、民歌剧等，纷纷搬上舞台，从剧本结构、脚色设置、表演技巧到音乐唱腔、舞台美术等方面进行丰富和完善。1960 年 3 月 15 日陕西省文化局在西安举办了新搬上舞台剧种会演大会，全省参加演出的有十四个代表团的十九个剧种，演出剧目三十多个。其中有碗碗腔《火焰驹》，阿宫腔《王魁负义》，弦板腔《九连珠》，关中道情《墙头马上》，陕南道情《木匠迎亲》，线戏《白汗衫》，大筒子戏《赶会》，紫阳民歌剧《嫁嫂失妻》和西府曲子《王妈问病》等。至此，陕西地方戏曲剧种发展到三十多个。

青年演员的培养工作也是这个时期戏曲改革工作的一个重要方面。除陕西省戏曲学校面向全省招生培养各类戏曲人才外，各地、市、县从 1958 年至 1962 年陆续办起了一批戏校、戏训班，一些剧团也招收了随团培训的学员。如蒲城县演员训练班、宝鸡市戏曲学校、陕西省兴平红旗剧校、汉中市戏曲训练班和安康县汉剧学校等，省上还成立了陕西省戏剧创作研究班。1960 年 4 月 5 日，陕西省文化局在西安举办了陕西省戏曲青年演员会演大会。参加演出的有省、地、市、县的二十二个代表团，演职人员二千人，演出了三十六个晚会的剧(节)目。有二百二十二名青年新秀获得了表演奖。

第三，歌颂三面红旗，反映现实生活，大演现代戏，是这个时期陕西戏曲发展的方向。

总路线、大跃进、人民公社是当时标示我国社会主义革命和建设的三面红旗，成为戏曲表现现代生活的主要内容。1958 年 3 月 15 日，陕西省文化局、西安市文化局联合召开戏剧团体社会主义建设大跃进的誓师大会，要求艺术表演团体要做政治上的革命派，艺术上的革新派，建设上的促进派；要鼓足干劲，在思想上、艺术上、经营管理上来个大跃进。同年 8 月 9 日至 17 日，陕西省文化局召开全省戏曲表现现代生活座谈会，号召全省戏曲工作者动员起来、为创造社会主义新戏曲而奋斗。一时间，描写总路线、大跃进、人民公社化、食堂化、工业现代化、农业现代化、全民大炼钢铁、新人新事、公私斗争、阶级斗争、抗旱保苗、大办猪场和“东风压倒西风”、“十五年赶上英国，二十年超过美国”等题材的现代戏作品大批涌现。写中心、唱中心、演中心的配合戏曲成为时尚。公式化、概念化、图解政治、图解政策和描写生产过程的流弊大肆泛滥。1962 年底至 1964 年贯彻落实中共八届十中全会“以阶级斗争为纲”、“阶级斗争，一抓就灵”的精神。陕西戏曲界开始大编大演反映阶级斗争题材的现代戏。《三世仇》、《苦菜花》、《夺印》、《槐树庄》、《箭杆河边》、《苦水甘泉》、《梅刀新传》、《社长的女儿》、《千万不要忘记阶级斗争》等戏占领了戏曲舞台。1964 年 4 月传统剧目停演。4 月 20 日至 5 月 28 日以现代戏为内容，陕西省文化局在西安举办了陕西省第二届戏剧观摩演出大会。有省直和九个地、市共十个演出代表团的二十八个演出单位参加，演出大小现代戏共三十一个剧目。同年 10 月 1 日，庆祝中华人民共和国成立十五周年，西安地区戏曲院、团，演出了《节振国》、《奇袭白虎团》、《智取威虎山》、《红灯记》、《草原英雄小姐妹》、《南方来信》等十二个大型现代戏。通过会演，总结出“领导出思想，群众出生活，作家出技巧”的现代戏创作理论和“三结合”方法以及“书记不在家，队长捅麻搭、阶级敌人搞破坏，忆苦思甜解疙瘩”的剧本结构模式。命题戏曲、遵命戏曲和描写真人真事的公式化、概念化、说教式的作品大量出现。戏曲现代戏的创作和演出走进了狭窄的胡同。

“文化大革命”的十年，陕西戏曲艺术受到了致命的摧残。在“彻底砸烂文艺黑线”、“批判封、资、修文艺”和“横扫一切牛鬼蛇神”的号召下，不少戏曲管理干部、剧作家、导演、著名演员和艺术骨干受到揪斗和批判，被打成“黑线”人物和“牛鬼蛇神”，关进“牛棚”。全部传统戏和许多现代戏遭到批判。《梁秋燕》、《蟠桃园》、《枣林湾》以及移植演出的《三上桃峰》、《园丁之歌》等戏被勒令停演，列为批判对象。“文化大革命”前编辑出版的七十一集《陕西传统剧目汇编》，除保留 40 套资料外，大部分被付之一炬而毁掉。经过“造反”、“清队”、“斗批改”和“一打三反”运动，有的戏曲团体和研究、组织活动机构，如陕西省剧目工作室和中国剧协陕西分会被撤销，戏曲队伍有的被下放农村，插队落户；有的被安排到工厂、商店或其他行业当工人；有的被劝退离职；还有一批人被挂起来长期不用，有一些戏曲工作者在残酷的斗争中被迫害致死，含冤九泉。剩余的戏曲表演团体和演职人员，在“工宣队”、“军宣队”和“贫宣队”的领导下，多数被改为文工团和毛泽东思想宣传队，在“接受工农兵再教育”改造思想的过程中，随着革命形势的变化，编演“反潮流”、“抓革命、促生产”、

“抓阶级斗争”、“斗走资派”和“工业学大庆”、“农业学大寨”的节目。其中首要任务是学习演出“革命样板戏”，“把无产阶级文艺革命进行到底。”

1969年至1974年五年间，为纪念中国共产党成立四十八周年、五十周年，中华人民共和国成立二十一周年、二十二周年，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十九周年、三十一周年，庆祝建军四十四周年等，陕西省和西安市革命委员会文化局曾先后组织省、市戏曲团体，以“革命样板戏”为主要节目，举办七次会演，广为宣传。1974年3月，西安市电影发行公司举办“革命样板戏影片汇映”，并将“汇映”的作法推向全省，全省所有电影院、站统一行动。《陕西日报》陆续发表了多篇学习样板戏的文章，将学习、移植和宣传革命样板戏的活动推向高潮。在大张旗鼓地普及革命样板戏的同时，为紧密配合：“农业学大寨”和“反击右倾翻案风”的形势，1976年5月26日至6月，陕西省革命委员会文化局根据文化部的通知精神，在西安分两批举办了“农业学大寨”专题调演。全省有十一个代表团参加，十一个剧种的二十二个演出单位，共演出二十二台晚会的四十五个节目。其中有表现反击右倾翻案风同党内走资派斗争的戏《泉水东去》、《柿子红了》、《再战苍龙岭》、《山花》和《响水河》等。戏曲变成了阶级斗争的工具。

1976年10月，粉碎“四人帮”反革命集团以后，至1982年底。陕西省各级文化主管部门和各戏曲团体认真贯彻中共中央十一届三中全会制定的各项方针政策，彻底批判“四人帮”提出的所谓“文艺黑线专政论”、“文艺新纪元论”、“题材决定论”和“三突出论”，坚持“实践是检验真理的唯一标准”，拨乱反正，正本清源，使凋零不堪的陕西戏曲获得了新生，进入了一个新的历史发展时期。

在揭露批判、肃清“四人帮”流毒，恢复整顿各戏曲团体的同时，陕西省文化局根据党中央当时提出的“扩大文艺节目，丰富文化生活”的指示，提出了1942年以来创作节目上演的五条意见(见《陕革文报(77)21号》文件)，开放了《血泪仇》、《大家喜欢》、《十二把镰刀》、《八一风暴》、《梁秋燕》、《焦裕禄》、《朝阳沟》等一批戏曲现代戏剧目。中共陕西省委还于1977年10月31日至11月6日在西安召开了有五百余人参加的全省文艺创作会议，专题讨论了繁荣文艺创作，丰富上演节目的问题。1978年初，陕西省戏曲研究院秦腔团和一些地、县剧团开始演出秦腔传统戏《十五贯》、《杨门女将》，并移植上演了《逼上梁山》、《红灯照》等历史剧。陕西省文化局于同年4月24日发出“关于恢复上演传统剧目的通知”，开禁了《窦娥冤》、《游龟山》、《四进士》、《三滴血》、《铡美案》、《孙悟空大闹天宫》、《无底洞》、《三岔口》、《长板坡》、《雁荡山》等一批传统戏。这些戏的上演，使久久渴盼传统戏曲艺术重回舞台的广大观众奔走相告、欢腾雀跃。全省城市剧场座无虚席，乡野舞台如逢盛会，人头攒动。十一届三中全会以后，1979年2月22日，中国戏剧家协会陕西分会根据中共陕西省委宣传部的决定，召开西安戏曲界大会，为“文化大革命”中遭受批判的《游西湖》、《三滴血》、《赵氏孤儿》、《两颗铃》、《风云漫秦川》、《风雪桥山》、《女巡按》、《窦娥冤》、

《破宁国》、《金琬钗》、《蟠桃园》、《曲江歌女》、《中国魂》、《老鼠嫁女》、《一文钱》等戏曲作品平反,恢复名誉。全省戏曲团体出现了创作、改编、排演传统戏、新编历史剧和现代戏的繁荣景象。同年9月15日至10月8日,在西安举办的"陕西省庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出",是对粉碎"四人帮"后几年来戏曲创作和演出的一次大检阅。十个地、市和省直属单位共十七个代表团的二十一台戏,共演出六十三场,观众达八万多人次。渭南、宝鸡、咸阳、汉中等地市也相继举行了各种戏曲会演和调演活动。把这个时期的戏曲创作和演出活动推向了高潮。

为了使重新获得解放的陕西地方戏曲艺术在党的"百花齐放,推陈出新"的方针指引下,深入健康地发展,省委决定恢复在"文化大革命"中被撤销了的"中国戏剧家协会陕西分会"、"陕西省剧目工作室",重新出刊了《陕西戏剧》和《西安戏剧》,省文化局创办了《影剧新作》等杂志,各地、市陆续成立了戏剧创作研究室。省文化局联合陕西剧协,每年召开一次全省性的戏剧创作座谈会,规划题材,落实人员,组织创作。同时举办剧本评奖活动,截至1982年底共评奖三次,获优秀剧本一、二、三等奖的有《屠夫状元》、《西安事变》、《秦楼案》、《审坛子》、《白龙口》、《六斤县长》、《红线记》、《马嵬坡》等三十六个作品。为了继承戏曲艺术遗产和培养接班人,从1980年至1982年,陕西省文化局在安康举办了"陕西省首届汉剧会演",并成立了汉剧研究会;在西安举办了"陕西省著名秦腔演员联合演出"。西安市和汉中、渭南、宝鸡等地、市还举办了青年戏曲演员汇报评比演出大会。评出了二百余名优秀的青年演员。1979年重新组建恢复了陕西省戏曲学校,中专性质,随即招生,转入了正常培养戏曲人才的轨道。

戏曲艺术的资料汇集和史论研究工作走向正轨,有了长足发展。陕西省剧目工作室先后组织人力编著出版了《秦腔剧目初考》(杨志烈、杨忠等)、《陕西剧种介绍》(刘敬贤等)、《陕西传统剧目汇编剧情简介》、《艺术研究荟录》、《秦腔研究论著选》等书籍,继续编辑出版《陕西传统剧目汇编》。并于1982年4月在西安召开了有史以来第一次"陕西省地方剧种学术讨论会",公布学术论文二十余篇。同年12月又召开了省、市戏曲界秦腔史论研究专题规划会,落实了三十个研究专题。《西安日报》和《陕西戏剧》辟专版、专栏展开关于秦腔改革的讨论。这个时期共发表讨论文章五十多篇。戏曲艺术理论研究工作的深入,有力地促进了戏曲创作和演出实践的发展。

图　　表

大 事 年 表

清顺治二年(1645)

凤翔世兴画局出版了戏曲木版年画《白骨精》、《狮子洞》、《无底洞》、《孙悟空三盗芭蕉扇》、《董府献杯》、《水淹金山寺》等。

清康熙四年(1665)

清廷诏谕各地戏班晋京,承应演出,陕西各州府县选献乱弹戏曲。同州(大荔)的邹邑班及名艺人白牡丹、合阳的黄菊花、三原的小仓儿应选。

清乾隆二年(1737)

汉中汉调二簧乾胜班,应邀前往紫阳县蒿坪河关帝庙会演出。

清乾隆十四年(1749)

10月,陕西巡抚陈宏谟颁发禁戏律文,明令各地查禁夜戏,并责命大荔县衙将堰城村、龙池村因演夜戏出事的乡保、会首、集头、班头拘禁,各重责三十板,具报,以彰禁令。声称"嗣后凡有夜戏,次日务将会首、集首、班首查处,不得宽纵。"

清乾隆三十六年(1771)

伶人申祥麟,年十六,即从武昌学艺而归。为寻父母,途经蒲州,至太原献艺。在沈竹坪观察署演出时,与父母重逢,哭泣失声,观者为之感动,厚赠而归。

清乾隆四十年(1775)

太原苏显之,慕申祥麟之艺,由太原来西安,拜祥麟为师。

清乾隆四十一年(1776)

周至姚锁儿,擅唱秦腔,入西安江东班献技,因其色绝,被誉为关中秦腔"三绝"(色绝、艺绝、唱绝)之一。

清乾隆四十三年(1778)

严长明著《秦云撷英小谱》刊行,记述了乾隆中叶西安保符班、江东班、双才班、锦绣班祥麟、银花、小惠、锁儿、宝儿、色子、喜儿、太平儿等十四名秦腔艺人的生平技艺以及秦腔声腔与演技方面的特点。

是年,西安使署曹二虎为秦腔艺人赵三寿作传。赵三寿年十六,风姿俊秀,唱做俱佳,于宋慎亭臬使府献艺,观众为之倾倒。

清乾隆四十四年(1779)

秦腔艺人魏长生，进京献艺，入双庆部，以《滚楼》一剧名动京师，观众日至千余。

清嘉庆三年(1798)

渭南李芳桂任洋县儒学训导，将《聊斋志异·陆判》改编成碗碗腔剧本《十王庙》，在各地演出。

清嘉庆七年(1802)

蒲城翰林崔问余撰《碧玉簪》传奇(两卷)。

清嘉庆十年(1805)

同州梆子戏《画中人》流行演出，有大荔雷玉孝抄本传演各地。

清咸丰七年(1857)

汉中汉调二簧艺人查来松，率班入川，在成都等地巡回演出。主要艺人有苏全治、李清正、李天寿、邓太平等，饮誉天府之国，人称查师爷班。

清咸丰十年(1860)

汉中二簧艺人屈来寿、贺鸿生入商洛传艺，开办了三合班、广义班等，巡回各地演出。

是年，安康范仁宝于湖北房县大觉寺学艺归陕，率瑞仁班至安康县城，长期驻班演出，并开办科班，培养了“瑞”字辈艺人。

清同治五年(1866)

陕西回民起义军首领白彦虎，为躲避清军追剿，率军七千人西徙俄国吉尔吉斯。军中有秦腔戏班，经常演出。演出剧目有《五典坡》、《黑叮本》等。

清同治九年(1870)

周至举人李炳南创建西府秦腔鸿盛班，在关中、四川、甘肃等地巡回演出，颇有影响。

清光绪四年(1878)

西府秦腔张家班、高家班等八大班和顺义班等二十四小班联合集资，于凤翔儒林巷修建庄王庙，创立庄王会，统管凤翔八属西府秦腔各戏班的演出活动。

清光绪七年(1881)

安康道情艺人刘文耀创作《伏牛山》，开始演出，并抄道情戏《莲花院》、《盘陀山》、《胡迪骂阎》等百余本，在各地传演。

清光绪十二年(1886)

富平眉户艺人杨老四(山阳人)带班在大荔、富平、耀县等地巡回演出，名噪一时。主要上演剧目有《张连卖布》、《打草鞋》、《瘸子闹房》、《打樱桃》等。

清光绪十六年(1890)

宝鸡西府秦腔艺人吴占鳌，西往新疆，在乌鲁木齐组织赴疆秦腔艺人成立了新疆第一个秦腔戏班——新盛班，并于红山庙会作首场演出。主要剧目有《花亭相会》、《走雪山》、《苏三起解》、《三娘教子》等。

清光绪十七年(1891)

秦腔艺人党甘亭于三原首次登台。他擅跷工，饰《慈云庵》王娟娟，一鸣惊人，人称“胎里红”，秦中各班竞相重资聘请。该县解元陈伯澜赏其艺，因作《群儿赞》。

清光绪十九年(1893)

长安县阎家庄箱主率秦腔大盛班赴青海西宁演出，主要艺人有须生延盛之等，演出剧目有《铁莲花》、《八义图》、《临潼山》、《出棠邑》等。

清光绪二十三年(1897)

大荔同州梆子艺人王德元，在渭南、大荔、朝邑等地巡回演出，开始成名，人称“猛开花”。主要演出剧目有《渔家乐》、《石佛口》、《三回头》、《杀狗》等。

清光绪二十四年(1898)

镇安汉调二簧艺人赵清平入京献艺，被清廷招为内庭供奉，钦赐银帛、金牌。所演剧目有《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》等。

清光绪二十六年(1900)

华阴眉户艺人张登季带班赴湖北老河口演出，主要演出剧目有《石榴娃烧火》、《张连卖布》、《打面缸》等。

清光绪三十二年(1906)

蒲城同州梆子艺人白长命(盖陕西)入京，搭六王爷府班演出，主要演出剧目有《杀庙》、《回荆州》、《玉虎坠》、《兴汉图》、《白蛇传》等，美国利威唱片公司为其灌制《断桥》等唱片两张。

是年，同州梆子艺人王谋儿、李桂亭亦赴京搭班演出，主要上演剧目有《斩韩信》、《辕门斩子》、《十道本》等。

清宣统二年(1910)

华县张新春率同州梆子福盛班赴青海西宁驻班演出。主要剧目有《火牛阵》、《大劈棺》、《春秋笔》等。

是年，京剧始入陕西，成立枌榆社，驻西安大湘子庙街浙江会馆演出，主要演员有武鸿升、倪永春、卢寅亮、王家榆、唐学寅等。上演的主要剧目有《状元媒》、《水淹泗州》、《空城计》等。

清宣统三年(1911)

蒲城张少云购买西安市钟楼东北隅、原属满城内的一片空地(即现在易俗社所在地),修建剧场,名宜春园,演京戏。

中华民国元年(1912)

1月1日,同盟会员杨西堂、李桐轩等,借陕西省议会召开成立大会之机成立陕西易俗伶学社,公举杨西堂、李桐轩为社长,张翔初为名誉社长,薛卜五、王伯明、孙仁玉为评议。以"辅助社会教育,移风易俗"为宗旨,开始改良戏曲工作。经费由募捐而来,事务所设在土地庙什字(巷名)。

8月,孙仁玉创作出秦腔时装戏《新女子叮嘴》。

11月,易俗伶学社(以下称易俗社)招收第一期学徒约五十人,称为"学生",以别于旧戏班。学生以"中、华、民、国、秦、易、俗"排名。聘屈瑞堂为教练长,陈雨农、李云亭、赵杰民、呼延鑫等为教练。实行剧社、学校合二为一制。

是年,陕西省督军张翔初、师长张云山等人共同发起在西安创办汉调二簧科班"鸣盛学社",社址设在南四府街忠义祠,拥有师生三百余人,为西安当时最大的科班。第一期招收了"鸣"字辈学员,其中有山鸣岐、刘鸣祥、张鸣峰、雷鸣震等人。

李金铭在长安县新筑镇创建秦中社,自任社长,乔老二等人任教练。

蒲城县德盛班(秦腔)"德"字辈演员出科,其中有李德印、王德孝、田德年等人。

中华民国二年(1913)

1月1日,易俗社在西安城隍庙戏楼举行首场演出,剧目为《新女子叮嘴》、《开国图》等。

本月,陕西省督军张翔初指示教育司于一年内月拨银三百两补助易俗社。各界也不断为该社捐资赞助。

2月,易俗社杨西堂、李桐轩社长离任赴京,张伯英(名钫,师长)、陈伯生为社长。该社事务所由土地庙什字移至盐店街八旗会馆。

3月,易俗社招收第二期学生,第一期为甲班,第二期为乙班。又聘党甘亭、阮遐龄等为教练。陈雨农带甲班学生首次到三原、泾阳、富平、淳化等县作巡回演出。

是年,华县白瑞生仿易俗社创建强聒社,自制新戏箱,自编新剧目,在城乡演出。剧目有《金莲痛史》、《剪发会》、《睁眼瞎》、《鸦片战纪》等时装戏。

中华民国三年(1914)

1月1日,由易俗社编辑出版的《易俗白话杂志》(月刊)创刊。采用通俗易懂的白话文体,发表戏剧理论、剧本等。

是年，惠春波等人在西安创办榛苓社，聘李云亭、梁箴、刘立杰、聂金铭、张寿全等担任教练。

孙仁玉的《青梅传》、《三回头》等剧由易俗社排练演出。

中华民国四年(1915)

3月，易俗社聘京剧教练唐学寅来社教习武戏。5月，该社第一期学生苏牖民、沈和中、马平民、刘毓中、赵振华等五十四人毕业。他们是秦腔第一批新科班毕业生。

第二期学生刘箴俗以演《青梅传》在西安崭露头角。

10月，苏长泰仿易俗社在西安骡马市梨园会馆创建长庆社，聘三斗金、梁箴、张寿全、王德孝、张海牛、陈葫芦等为教练，招收第一期学员刘光华、阎国斌、王禄林等四十余人。

孙仁玉的《柜中缘》、《看女》，范紫东的《春闺考试》，李约祉的《庚娘传》相继由易俗社排练演出。

中华民国五年(1916)

西安山西会馆约蒲剧演员杨登云(艺名杨老六)、吕长林(艺名八百黑)、董银午、张贞祥等六十余人在西安晋华舞台演出。并同刘奎官的二簧班、同州来的秦腔班联合演出。节目有《通天犀》、《火烧皇姑庵》、《探阴山》、《东皇庄》、《西皇庄》等。

中华民国六年(1917)

6月，西安二簧戏班剧场宜春园卖于易俗社，经过数月的改建，装置了转台，陕西省督军陈树藩为其题词“易俗社”。

10月，宜春园竣工后，首场演出孙仁玉的新作《复汉图》前本。

中华民国七年(1918)

1月，靖国军围攻西安城，攻打军阀陈树藩部。靖国军士兵成为各戏曲班社的主要观众。

7月，陕西省教育厅为易俗社颁发“陕西易俗社之钤记”。从此该社正式成为教育系统管辖的戏曲学校。

中华民国八年(1919)

1月，易俗社公布《管理学生规则》。以关岳庙街为本社，又在盐店街另立分社。

中华民国九年(1920)

9月，杨登云率蒲剧戏班第二次来西安，并再次与二簧戏班组织联合演出。

11月，易俗社将新编剧本八十五种，《易俗社最近办理状况》、《陕西易俗社章程》、报陕西省教育厅并转送国民政府教育部。

是年，南郑县朱万福出资，王庚子、彭庆德等人筹备并任教师，在本县创办汉调桄桄剧科班——五福班。

泾阳县汉调二簧“挂衣会”(二簧票友着衣演出组织)成立。

中华民国十年(1921)

1月8日,陕西省教育厅转发国民政府教育部训令,内称:易俗社之《搏浪椎》、《王国树》、《小姑贤》、《将相和》、《张连卖布》、《露筋祠》等各种(剧目),命意取材,均有可取,尚不失改良戏剧之本旨……。易俗社成立多年,成绩卓著,办事诸人,热心毅力殊不可没。特发金色褒状,以资奖励。

春节期间,阎履初、阎秉初、阎重楼三兄弟于西安南院门“洗心所”演出秧歌剧《麦穗黄》。

3月25日,易俗社甲、乙两班学生组成演出团赴汉口演出。主要演员有:刘箴俗、刘迪民、沈和中、马平民、苏牖民、刘毓中、赵振华、路习易、王安民、李健民、阎振国等。评议会推举李约祉为汉口易俗分社社长,胡文卿为本社社长,师子敬为评议长。

8月,易俗分社在汉口借贷千余元在西会馆(山陕会馆)自建临时舞台。开幕式上由刘箴俗、沈和中等人演出孙仁玉创作的《女大王》。

分社编辑的《易俗社日报》同时刊行,内容为戏单、启事、办社宗旨、剧评等。

12月,在汉口印刷出售秦腔剧本《鸦片战纪》、《韩宝英》、《柜中缘》、《三回头》、《春闱考试》、《软玉屏》、《天足会》等二十五种。

是年,三原县成立汉调二簧会,会首为留日学生、县教育局局长贾甫仁。该会不仅以自乐班形式清唱,还常常登台表演。剧目有《李密投唐》、《收姜维》、《乾坤带》、《四郎探母》等。

中华民国十一年(1922)

3月26日,《易俗日报》刊登袁达三《说易俗社〈一字狱〉新剧》一文,指出“此剧系清同治年间实事,所写主人公万人杰去年因公由四川来鄂,曾在剧场演说,引起观众热烈反响。”

9月,武昌各界公请易俗汉口分社渡江演于商品陈列所。武昌文华、中华两大学请该社至校内演出。湖北省督军萧耀南,知名人士梁启超、黄炎培等人观剧后均有捐款与题赠,并建议该社留驻武昌。在此期间,还与欧阳予倩南通伶工学校进行艺术交流。欧阳予倩建议将该社剧目《软玉屏》、《韩宝英》改成京剧演出。

是年,南郑县汉调桄桄五福班第一期学生出科,开台戏有《甘露寺》、《黄金台》、《蝴蝶媒》等。后由彭庆德领班演出于陕南一带。

凌成佑在安康集合汉调二簧流散艺人组成同心汉剧社,设园买箱,演出于安康。

中华民国十二年(1923)

3月,易俗社学生成立了学生自治会,刘迪民为会长,王安民、刘毓中为副会长。

是年,易俗社举行十二周年纪念,演出了吕南仲新作《十二周年纪念八曲》。

中华民国十三年(1924)

7 月,鲁迅和北京师范大学教授王桐龄等,应西北大学校长傅桐之邀到西安讲学。16、17 两日到易俗社观《双锦衣》(吕南仲编剧)前后本。

8 月 3 日,鲁迅祝贺易俗社成立十二周年,捐资大洋五十元,并题赠“古调独弹”四字。

是年,辘师氏《西京梨园选秀集》出版,荟萃了二十三名秦腔演员:张秀民、刘毓中、沈和中、朱训俗、刘箴俗、杨理俗、王秉中、李景华、李健民、苏牖民、马辅民(即马平民)、刘迪民、张和易、高致中、种玉华、冯居易、路习易、王安民、汤涤俗、阎振国、赵振华、徐正国、韩佐国。

毛玉卿兄弟仿易俗社在西安创办正俗社,延聘秦腔教练,招收学员。出科的演员有李正敏、靖正恭、康正绪、李正斌、康正中、李正满、萧正惠等人。

南郑县朱万福将五福班的戏箱转赠给“汉山王”白日照,领班长更换为方玉亭。

中华民国十四年(1925)

年初,秦腔丑脚演员苏牖民在武功县组织秦中社,西安刘毓中、王安民等搭班演出。

秋,秦腔须生刘立杰在西安创办秦钟社,自任社长。该社仿易俗社延聘教练,招收科班学生,出科的有刘易平(原名刘裕秦)、王斌秦、崔晓钟、王应钟、姜望秦、汤秉钟、惠醒秦等。

是年,姚丙胜在镇安县创办五福班(汉调二簧),鳌占魁任领班长,尹荣山任派师。主要演员有罗福娃、鲍受亭、张鸣顺、刘茂福等。

殡葬国民革命军第二军军长胡励生(富平人),在华山玉泉院,西安易俗社、同义社等戏班演出十八台丧葬戏。

中华民国十五年(1926)

春节,韩城秧歌剧名丑建德儿和天保的秧歌剧班在薛峰川西村展开了对台赛。从农历正月直对到夏收,长达五个月之久。

4 月 16 日,镇嵩军围攻西安,引起战乱。致使易俗社创作演出剧本散失严重,仅存十之二三。

8 月 1 日,三原鹿原学人编译的日本波多野乾一《京剧二百年之历史》由上海启智印务公司出版。

是年,张海娃在澄城创办大鹏社(同州梆子)。主要演员有王赖赖、胡胡、宝生子、猛开花、六月仙、狮娃子等人。

由李游鹤、阎甘园发起的京剧票友广益娱乐社在西安成立。票友有吴弢一、李逸僧、封至模、周伯勋、陈介伯、李棣如、阎重楼等。社址在阎甘园家小剧场。先后演出了《珠帘寨》、《哭灵牌》、《群英会》、《贵妃醉酒》、《虹霓关》等戏。

易俗社花旦王天民以演《柜中缘》在西安崭露头角。

泾阳县二月养疾院古会时，南北两台同时演出秦腔、二簧。晚上放焰火，盛况空前。

中华民国十六年(1927)

2月4日，西安各戏曲班社在红城(即新城)演剧场演出，庆祝收回汉口、九江两处租界。

11月22日，西安易俗社安上电灯。从此，秦腔舞台上出现了电光布景。

12月22日，西安平民教育委员会召开第一期学员毕业游艺大会。明正社、正俗社、三意社、新舞台、易俗社各演剧一出。

中华民国十七年(1928)

6月22日，西安反日同盟会举行游艺募捐，各戏曲班社均有剧目参演。易俗社演出了《台湾割地恨》一剧。

9月18日，西安民乐园落成。国民革命军第二集团军总司令冯玉祥招待伤兵，由易俗社演出《打倒日本化》、《鸡大王》、《折桂斧》、《卖花女》等剧。

中华民国十八年(1929)

3月，国民党陕西省政府主席邵力子对易俗社培养戏曲艺术人才，及编演新剧、移风易俗的成绩大加赞赏，捐资大洋百元以资鼓励。

3月，西乡县柳树店蒋兆寿妻发起妇女放脚，在沙河坎举办"大脚会"，请二簧艺人蒋长易演出《刘表起解》等戏。

5月20日，西安市民在革命公园召开反日大会。会后，易俗社演出《五卅恨》全本。

6月3日、5日，西安市反日会举办游艺会，李于鹤、吕安魁参加演出，还有陈雨农的《二进宫》、刘毓中的《广寒图》，沈和中的《三回头》、何振中的《五典坡》等。

褒城县"林文科班"从四川广元返乡途中，被李刚五部(川北一带的土匪)拦截，强迫在宁羌演戏。

是年，商县屈相南组建汉调二簧科班同顺班，出科演员有辛同焕、王同绪等。

王文臣在合阳创办同州梆子民生社，招收饥童三十名。许弓子任班长，马明灯、雷长太、拜家红、王赖赖任教练。

中华民国十九年(1930)

7月，易俗社举行成立十八周年纪念游艺会，陈雨农、刘正英、李怀坤等演出《大回荆州》，于松云、张怡然演出《上天台》，刘震寰、纪书元、林强武演出《过关见娘》，王天民、刘迪民、高符中反串《黄鹤楼》。

是年，冯钦哉接收西安榛苓社旧班底在大荔县创办了"牖民社"。后由秦腔名丑苏牖民领班，主要演员有颜春苓、王世杰、李笑侬、姜维新、王义民等。

中华民国二十年(1931)

1月，封至模应聘到易俗社任教，同陈雨农合作，为庄正中、刘文中排练演出秦腔《白门楼》。

春，凤翔县陈村镇、宝鸡县贾村原、虢镇渭河南同演秦腔《断王霍霍》。

11月，易俗社刘文中在演《水淹下邳》、《奇双会》时，开始改旦脚齐鬓为花鬓。此后，这种旦脚化妆逐渐在秦腔班社中推广。

是年，汉调二簧艺人王安奎在西安创办庆义社（二簧科班），出科演员有刘子俊、冯子才、邵子福、董子杰等人。

汉调二簧票友、鼓师陈兰亭集资，在西安创办西安剧社，主要演员有王朝鉴（旦）、刘金荣（生）等人。

陕西关中大旱，秦腔青胜班（娃娃班）自长安翻秦岭入安康境，在汉阴县城、安康县城陕西会馆万年台演出，因其衣箱好，胜过当地二簧班。后沿江至旬阳城、蜀河镇、白河等地演出。

中华民国二十一年（1932）

1月，西安《新秦日报》“菊部春秋”，举行秦腔青衫选优活动，王天民、李正敏、屈振民、崔晓钟、姜瑶钟、杨实易、陆三民、王应钟、王文华、刘文中等入选。

5月，《西安民意》报刊出《王天民专号》，主要文章有骊樵的《王天民家世及其学艺之经过》，徐筱汀的《从荀慧生说到王天民》，封至模的《王天民的杀手锏》等。

5月中旬，国民革命军第十五路军总指挥马鸿逵邀易俗社赴河南信阳演出，并为该社捐款大洋两千元，购置新箱。

夏，易俗社应邀赴渭北吊儿嘴参加泾惠渠建成放水典礼，演出孙仁玉专为这一水利工程编写的新作《泾惠渠》，以及《杀裴生》、《水淹泗州》等剧。同年腊月，易俗社乙班学生到三原县西渠岸演出十天，祝贺泾惠渠的建设成就。

9月11日，蒋介石为表彰易俗社移风易俗，改良社会，促进艺术表演，令陈果夫奖给该社大洋一千元，以刊印该社剧本。

18日，易俗社演出队全体演职人员在郑州参加“九·一八”事变纪念日大会，并演出《打倒日本化》、《焚嫁衣》等剧。

12月5日，易俗社赴北平演出。12日晚，该社在吉祥戏院演出《三知己》，齐如山、尚小云、杜丽云等前往观剧。

13日，北平国剧学会理事齐如山代表梅兰芳筵请剧界人士多人，在珠市口该会会址招待、欢迎易俗社全体演职员。

是年，袁老三在澄城县创办破帐班（同州梆子）。搭班演戏的有拜家红、王麦才、迷三县（即朱林逢）等。

国民大戏院在西安五味什字建成。先放电影，后改演京剧。

中华民国二十二年（1933）

1月3日，易俗社演出队离北平赴济南。《大公报》发表文章赞扬易俗社在北平的演

出。王天民荣获“陕西梅兰芳”之誉。

民国二十三年(1934)

3月，凤翔县成立“风易社”，张景西任名誉社长，任道文任社长，分中路、西路两班演出秦腔。杨虎城、邵力子送匾祝贺。

7月，上海百代公司于西安首次为秦腔演员灌制唱片。计有王天民的《得意郎君》，雒秉华、王月华的《走雪》，刘迪民的《庚娘传》，耿善民的《谢安游山》，耿善民、高符中的《四郎探母》，王月华的《绿波修书》，黄执中的《杨氏婢》，赵杰民、雒秉华的《五典坡》，陈雨农的《断桥》。

净玉亭、李祥辅在岐山县创办凤鸣社(秦腔)。

中华民国二十四年(1935)

1月下旬，红四方面军在陕南战役中解放宁强时，国民革命军三十八军军部秦腔剧团四十多人参加了红军。

2月至3月，红军文艺宣传队从川北来宁强县二郎坝为当地苏维埃演出。

春，上海百代公司二次赴西安为秦腔演员灌制唱片。计有王天民的《杨贵妃》、《宫锦袍》，杨令俗的《关中书院》，李可易的《绑子上殿》，米钟华的《杀驿》，萧润华的《打柴劝弟》。

夏，正俗社李正敏赴上海，由百代公司灌制了《探窑》、《赶坡》、《走雪》、《游园》、《血泪鸳鸯》、《断桥》、《店遇》、《黛玉葬花》、《二度梅》等唱片。

12日，毛泽东率中央红军长征到达陕北吴旗镇，陕甘苏区列宁剧团成立，杨醉乡任主任。

中华民国二十五年(1936)

8月30日，天津新声评剧社首次来陕在西安南院门演出。主要演员有花月琴、孔殿娥、水铃花等，演出剧目有《杜十娘》、《二美争夫》、《王少安赶船》等。

9月17日，西安世界大舞台约天津明星评剧社四十余人演出，主要演员有曹金顺、孙桂君、张翠芳、筱玉兰、刘金芳、张淑卿、王月樵等。演出剧目有《桃花庵》等。

是年，马健翎在延安师范学校组织乡土剧团，创作演出小型秧歌剧《有办法》和秦腔《一条路》。

李正敏在西安创办正艺社，自任社长。并同薛再平组织敏平戏剧研究社(简称敏平社或敏社)。

山西李少白在西安创办唐风社(蒲剧)。主要演员有须生满娃、牛瑞亭，花面杨小别、八百黑、乔玉奎，小旦孙广胜、李玉兰、王存才、王元凯、白菊花，青衣南娃、韩青仙，小生董银午、张贞祥、王福奎等。

中华民国二十六年(1937)

西安事变后，兴安(安康)师范进步师生在“红五月”连续开展抗日救亡文艺宣传活动。

5月，易俗社由副社长耿古澄、评议封至模带队，应冀察政务委员会委员长宋哲元之邀，赴北平演出。

本月蒲剧演员杨登云在西安创办晋风社（蒲剧），后转让给山西芮城王汉三领班。主要演员有阎逢春、张庆奎（须生）、筱月来、袁云龙（小生）、安娃（青衣）、王存才、筱兰香（小旦）、李金城、杨登云（花面）、阎才旺（丑）。

6月8日至17日，易俗社在北平中山公园“来今雨轩”招待新闻界、戏剧界。并在怀仁堂、西苑、南苑、“哈尔飞”等剧院演出《山河破碎》、《还我河山》、《韩宝英》，受到抗日将士与各界的欢迎。北平《全民报》介绍该社在怀仁堂演出《韩世忠》的盛况，以及该剧的重要意义。

7月6日，上海胜利公司在西安花园饭店为三意社演员灌制唱片。计有骆福生的《四郎探母》、《岳母刺字》，杨金声的《二进宫》、《教子》、《鞭打芦花》、《别窖》，张寿全的《打鸾驾》、《明公断》，王庆民的《鞭打芦花》，苏哲民的《西湖借伞》，郭育民的《玉堂春》等，因抗日战争开始未能发行。

7日，封至模在《京报》发表文章，介绍改编上演《山河破碎》、《还我河山》的意图，说“我们只有大声呐喊着，山河破碎了！快还我河山吧！”当晚日军进攻芦沟桥，占领宛平县城，抗日战争爆发。易俗社立即离平返陕。

8月12日，西北战地服务团在延安成立。丁玲任主任，吴奚如为副主任，陈明为宣传股长，陈克寒为通讯股长。

20日，丁玲等一行四十多人赴晋西、晋北、晋东开展宣传演出活动，六个月走遍十六个县的六十多个村庄，辗转三千余里。宣传抗日，鼓舞军民斗志。

10月19日，西安各界民众约两万余人汇集易俗社露天剧场，隆重纪念鲁迅逝世一周年，邓颖超演讲。

十二月，《松花江上》的作者，音乐家张寒晖带领西安二中、女中、女师等校学生组成的“斧头剧团”，深入到留坝、汉中、城固、西乡一带进行抗日宣传，演出《放下你的鞭子》、《流亡三部曲》等。

是年，陕甘宁边区文化协会在延安成立。内设诗歌总会、文艺突击社、戏剧界救亡协会、文艺战线社、讲演文学研究会、大众读物社、文艺顾问委员会、抗战文艺工作团等组织。

中华民国二十七年（1938）

3月，丁玲带西北战地服务团由前方归来，路过西安，租用易俗社剧场作宣传演出。四个月后，服务团返延安时，易俗社赠送戏衣并召开联欢会送行。

4月，毛泽东在陕甘宁边区工人代表大会的晚会上，看了秦腔《升官图》、《二进宫》、《五典坡》等戏，向工会负责人齐华说：“你看老百姓来的这么多，老年人穿着新衣服，女

青年擦粉戴花的，男女老少把剧场挤得满满的，群众非常欢迎这种形式。群众喜欢的形式，我们应该搞，就是内容太旧了。”主席又转身对柯仲平说：“你说我们是不是应该搞？要搞这种群众喜闻乐见的中国气派的形式。”柯仲平遂开始筹建陕甘宁边区民众剧团。

4 月中旬，乡土剧团和群众业余剧团在延安火神庙联合演出《一条路》、《回关东》。

7 月 4 日，柯仲平在延安乡土剧团和群众业余剧团基础上，成立了陕甘宁边区民众剧团，柯任团长，刘克礼任副团长，张季纯、马健翎任剧务主任，墨遗萍任教务主任。

是年，京剧艺人王元德、严古风(琴师)及妻柳棉卿(旦)，来安康驻留，为城内京剧爱好者传艺，从学者日众。后组织了“京剧联欢社”。

是年，常香玉从豫抵秦，于豫秦剧院搭班演出。

京剧刘仲秋、郭建英、封至模等人为了宣传抗日，在西安创建夏声戏剧学校，以“振兴民族艺术，传扬华夏之声”为宗旨，以流亡难童为主要招收对象，先后培养六科学生。

评剧演员赵玉兰崭露头角，在西安组建评剧班社，领衔主演，演出剧目有《桃花庵》、《花为媒》、《杜十娘》等。

乾县张秦伯在该县创办秦腔新民社(后改为晓钟学社)，聘杨安民、张景民、杨三老汉任教练，共招收培养三期演员。

日本侵略军入侵山西，为避日寇侵扰，山西梆子演员狮子黑、十三红、太谷三子、辫子红、元宝黑、虎头红、雷明亮等人，逃往陕北，自行组班演出。

中华民国二十八年(1939)

西安战地中小学教师陕西服务团，到宁强县进行抗日宣传演出。

2 月 5 日，柯仲平在《团结》杂志第十二、十三期撰文《民众剧团出发》，介绍民众剧团的下乡演出情况。

2 月 13 日，民众剧团带《一条路》、《查路条》、《好男儿》、《回关东》等现代戏，从延安出发，途经延川、定边、盐池、志丹等地，步行二千五百华里，去为各地群众演出。群众称这次演出为民众剧团小长征。

是年，延安鲁迅艺术学院派阿甲和任桂林到西安购买戏箱。

中国共产党陕西省委在泾阳云阳镇组建七月剧团(秦腔)，由斯曼尼(杨公愚)、洪涛任正、副团长。

陕甘宁边区关中分区专署在泾阳县马家堡创办关中剧团(秦腔)，由马襄(李宗阳)、王瑞荣、李娥等人负责。

绥德地区在原民间剧团基础上成立了绥德群众剧团，在团结艺人方面做出较好的成绩。

是年六、七月间，西安易俗社剧作家编出一批宣传抗日的剧目：樊仰山的《民族魂》、《血战永济》、《湘北大捷》，淡栖山的《民族英雄》，谢迈千的《红粉青萍》等开始上演。

中华民国二十七年(1940)

春，日军轰炸西安更加频繁，警报终日不能解除，各戏曲班社业务受到极大的冲击。

4 月 5 日，鲁迅艺术学院平剧团(京剧)在延安成立，符律衡(阿甲)任团长兼研究科长，陶德康任教育科长，罗合如任演出科长，陈冲任指导科长。

7 月 11 日，民众剧团由延安出发，经陇东分区的华池、庆阳，三边分区的定边、盐池，由志丹、安塞回延安，历时五个多月。

8 月 6 日，樊粹庭率领狮吼旅行剧团(豫剧)到达西安。先后在山陕剧场、易俗社露天剧场演出《女贞花》、《三上桥》等剧。主要演员有陈素真、赵义庭等。

9 月 8 日，张庚在《新中华报》发表长文《纪念斯坦尼斯拉夫斯基与中国剧运的开展》，文章涉及到传统戏曲问题。

9 月 21 日，在延安为庆祝百团大战的胜利举行联欢晚会，演出的节目有鲁迅艺术学院平剧团的《打渔杀家》，后勤政治部的《捉放曹》等剧目。

是年，秦腔演员李桂芳在西安创办光义社(秦腔)。

国民革命军第十七军高桂滋部成立猛进剧团(秦腔)。

延安“民众剧团”到关中分区宣传演出。

中华民国三十年(1941)

3 月，易俗社由刘介夫带队，赴宁夏银川演出，并为宁夏觉民学社传授了该社剧目。

5 月，陕西省戏剧专修班在西安成立，一切经费由教育厅拨给，封至模任班主任，张秦伯任教务组长，施葆璋任剧务组长，范紫东任编辑组长。

9 月 12 日，延安业余平剧团在八路军大礼堂演出《风波亭》、《斩经堂》等剧。

10 月 1 日至 10 日，陕甘宁边区戏剧协会延安工作委员会在延安举行戏剧节。除邀请延安戏剧界人士作各种报告、举行座谈会、出版壁报和特刊外，烽火剧团演出了《悭吝人》，鲁迅艺术学院平剧团演出了《宋江》、《宝莲灯》、《古城会》，抗战剧团、陇东剧团演出了《保卫家乡》，少年剧团演出了《它的城》、《公主旅行记》，边保剧团演出了《武家坡》，业余剧团演出了《新木马计》。

秋，宝鸡河南同乡会会员黄志芳、姬志明、李生润领头集资，在汉中路修建河声剧院(即今宝鸡剧院)。竣工后由香玉剧社演出，故又称香玉剧院。

10 月 19 日，延安戏剧界在青年俱乐部召开第二次代表大会。鲁迅艺术学院戏剧部及平剧团、业余杂技团、西北文艺工作团、青年剧院、实验剧团、边保剧团、抗战剧团、烽火剧团、陇东剧团等代表五十余人参加。

11 月 20 日，延安各戏剧团体招待陕甘宁边区第二届参议会议员演出节目。青年艺术剧院演出《雷雨》，边保剧团演出《李秀成之死》，鲁迅艺术学院平剧团演出《打棍出箱》，军委平剧团演出《甘露寺》。

王秀兰以票友身份，在西安晋风社演出秦腔《柜中缘》，崭露头角，被该社收为正式演员。接着又演《戏叔》，大获成功，被誉为“八岁红”。

南郑县同乐班(汉调桄桄)先后由孙太正、田五德、杜文书、杨桂芳领班，在四川等地演出。

中华民国三十一年(1942)

1月8日，国民党紫阳县党部书记雷声光倡建的“紫光剧团”在县政府成立。设话剧、秦腔、平剧、二簧四组，推举雷声光为团长。

中共中央调“八一剧团”赴延安演出，剧目有《三滴血》、《中国魂》、《石达开》。

2月，樊粹庭的狮吼剧团，由于主要演员的离团而陷入困境。后在旅陕河南同乡的支持下，招收了数十名豫籍难童，聘请韩盛岫等人为教练，在西安北关席棚内办起豫剧科班，苦心培育人才。

4月，延安鲁迅艺术学院平剧团、业余平剧团、八路军一二〇师战斗平剧团、胶东鲁艺平剧团联合筹备成立延安平剧研究院，首任院长为刘芝明。

5月，延安文艺界于2日至23日召开了文艺座谈会。毛泽东在座谈会上作了讲话。

本月，陕甘宁边区政府文化工作委员会柯仲平、塞克、萧三、罗烽等响应毛泽东讲话的号召，召集戏剧座谈会。到会的剧团负责人、剧作家、导演、演员四十余人，就戏剧创作、普及与提高、深入生活、加强文艺工作者之间的团结等问题，进行了学习讨论。

6月27日，陕甘宁边区文委临时工作委员会召开延安剧作者座谈会，到会三十余人。会上提出：过去只演大戏，只演外国戏，看不起自己演的小戏，是一种应纠正的偏向。

7月，韩城县秦腔研究会成立。设服务股、音乐股，并招收演员四十余名。

8月14日，延安平剧院排演任桂林的《卢俊义》，卜三的《江油关》(渡阳平)，李纶的《秦桧》，孙震的《瓦岗山》等新剧目。

10月10日，延安平剧研究院在杨家岭新落成的中央大礼堂举行开学典礼。邀请各机关学校负责人及延安文化界戏剧界同仁参加指导。并举行五天招待演出，剧目有《翠屏山》、《甘露寺》等平剧。

11月，关中剧团和关警剧团合并，改名为关中八一剧团。严一农、石生芳任正、副团长，隶属关中警备区政治部，全团计八十余人。主演秦腔。

中华民国三十二年(1943)

1月7日，为表彰关中八一剧团的功绩，中共中央办公厅赠舞台横额一幅，中央管理局赠绿色前幕一道等。

2月，易俗社在咸阳演出《紫金冠》时，国民党军官魏某强行给貂婵扮演者宋上华“披红”。宋因拒绝这一侮辱性的行为，竟遭五花大绑，演出被迫中止。

本月，延安举行盛大秧歌剧演出，有鲁迅艺术学院秧歌队、西北文艺工作团、民众剧团和群众业余剧社等单位参加。其中《兄妹开荒》由鲁艺演出，是延安整风后出现的第一个秧歌剧。

3 月 22 日，中共中央文化工作委员会开会讨论戏剧运动方针问题。会议确定边区和各抗日根据地的剧运总方针是“为战争、生产及教育服务”。为了贯彻这一方针，中央文委决定与西北局文委联合组成一个戏剧工作委员会，由周扬、柯仲平、张庚、王震之、钟敬之等组成。该委员会的中心任务是总结抗战以来边区戏剧工作经验，筹备戏剧工作会议，使以后边区剧运走上统一的道路。

3 月，中共陕西关中分区调“裕民剧社”赴延安，与“民众剧团”合并。

4 月 18 日，阿甲在《解放日报》撰文《关于平剧的接受遗产与服务政治问题》，主张把接受遗产与服务政治结合起来。接受遗产是为了服务政治，只有服务政治才能接受遗产。

4 月 19 日，延安平剧研究院副院长柯仲平，传达中央文委决定和院长张经武关于改进平剧院的指示，强调改造旧平剧，创作新平剧。

6 月，马健翎创作大型秦腔现代戏《血泪仇》，由民众剧团排练演出。

10 月，中央党校大众艺术研究社集体创作平剧《逼上梁山》(杨绍萱、齐燕铭执笔)，由党校业余平剧团排练演出。

10 月 19 日，《解放日报》发表毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》全文。

秋，毛泽东在延安枣园接见柯仲平、杨醉乡、马健翎时说：“你们是苏区的文艺先躯，一个抗战剧团，一个民众剧团，好象两个深受群众欢迎的播种队，走到哪里，就将抗日的种子撒播到哪里。”并说马健翎能“坚持文艺和群众相结合，走大众化的道路，深入根据地，大写根据地，连续创作和演出了《一条路》、《查路条》、《好男儿》等剧目。每到一地，一演就到天亮。这很好。既是大众性的，又是艺术性的，体现了中国气派和中国作风。”

11 月 10 日，延安平剧研究院为纪念十月革命节，发动新剧本创作活动。

11 月 21 日，中共中央西北局宣传部召集各剧团负责人开会，李卓然部长作“一年来边区文艺运动的经验”总结报告，动员各剧团下乡。鲁迅艺术学院秧歌队、民众剧团、西北文艺工作团、陕甘宁留守兵团政治部青年剧院、延安平剧研究院等积极响应。

是年，中共绥德地委书记习仲勋委托绥德文联将大众等三个私人晋剧团改编为佳县晋剧团和米脂晋剧团。

中华民国三十三年(1944)

1 月 9 日，毛泽东看了平剧《逼上梁山》后，给杨绍萱、齐燕铭写信赞扬：“你们做了很好的工作，我向你们致谢，并请代向演员同志们致谢！历史是人民创造的，但在旧戏舞台上(在一切离开人民的旧文学旧艺术上)人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们

统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。……你们这个开端将是旧剧革命的划时期的开端，我想到这一点就十分高兴，希望你们多编多演，蔚成风气，推向全国去。”

2月，中共中央西北局为促进秧歌剧运动的深入发展，在延安杨家岭举行秧歌剧会演，鲁迅艺术学院、边区保安处等八个秧歌队参加演出。涌现出《兄妹开荒》、《张老太婆回家》、《边区军民》、《刘生海转变》等一批剧目和王大化、李波等演员。

3月21日，《解放日报》发表周扬的《表现新的群众的时代——看了春节秧歌以后》，对文艺座谈会以后的秧歌运动作了经验总结。

4月28日到5月2日，中共西北局文化工作委员会开会总结延安各剧团、秧歌队下乡经验，提出受奖秧歌、戏剧共三十一个。其中一等奖剧目有《血泪仇》、《模范战壕村》、《逼上梁山》、《拉壮丁》、《周子山》。

10月30日，毛泽东在陕甘宁边区文教工作者会议上，作题为《文化工作中的统一战线》的报告。指出“没有文化的军队是愚蠢的军队，是不能战胜敌人的。”“在艺术工作方面，不但要有话剧，而且要有秦腔和秧歌。不但要有新秦腔、新秧歌，而且要利用旧戏班，利用在秧歌队总数中占百分之九十的旧秧歌队，逐步地加以改进。”

本月，《解放日报》发表丁玲《民间艺人李卜》一文，介绍李卜的艺术生涯。

11月16日，历时一月有余的陕甘宁边区文教大会闭幕。大会通过《关于发展群众艺术的决定》。提出：必须大力在群众中发展新艺术和改造旧艺术，使新艺术在边区建设中发挥它的力量。大会奖励了一批成绩优秀的文化工作者和团体。马健翎、杨醉乡、刘志仁获个人特等奖，民众剧团获“特等模范”奖旗，马健翎还荣获“人民群众的艺术家”的称号。

是年，王富华（又名求求娃）在千阳县创办西府秦腔复兴社。

崔兰田等一行来西安演出，并创办了兰光剧社。

中华民国三十四年(1945)

1月26日，延安平剧研究院在中央党校礼堂彩排由任桂林、魏晨旭、李纶等人创作的新剧《三打祝家庄》。

2月22日，《三打祝家庄》在延安公演，《解放日报》发表公演消息时，赞扬它是“很有政策教育意义”的一出戏。毛泽东也写信向作者、导演、演员们祝贺，说“我看了你们的戏，觉得很好，很有教育意义。继《逼上梁山》之后，此剧创造成功，巩固了平剧革命的道路。”

本月，陕甘宁边区保安处业余文艺工作团为庆祝春节，排演袁静新编的秦腔剧《刘巧儿告状》。

2月27日，西安易俗社在露天剧场举办高跷、社火、焰火晚会，由于国民党军士兵

闹事引起混乱，造成观众数十人伤亡。

6月，刘光华、骆彦等人在三原县成立尚友社(秦腔)。不久迁居西安，选择东木头市为社址并修建剧场。

7月19日，易俗社成立以“互策互励互助互爱”为宗旨的学生励进会，张镇中、王蔼民任正、副会长，萧润华任书记。

8月15日，日本昭和天皇裕仁宣布无条件投降，解放区、国统区一片欢腾。平利县城关业余剧团演出二簧戏《胜利荣归》。

10月23日，延安平剧研究院为庆祝苏联十月革命节，演出了该院王一达新编的《武松》(前后两部)。

11月，民众剧团为庆祝十月革命节，公演钟纪明、黄俊耀、李文汉、王自新等人新编的秦腔现代剧《官逼民反》。

是年，西安汉剧业余研究会在府学巷恢复活动，举张翔初为名誉会长，夏子欣为会长，张九如为副会长。

中华民国三十五年(1946)

1月1日，延安各界在杨家岭中共中央大礼堂举行团拜晚会，延安平剧研究院演出了《武松》。毛泽东、朱德、刘少奇观看了演出。朱德、刘少奇在晚会上讲话，号召大家放手发动群众，保卫和建设解放区。

6月13日，国民党胡宗南部队乘西安各戏班夜戏尚未结束，到戏园强拉壮丁，全市陷入一片混乱，不少演职人员连夜逃离西安。

6月29日，延安八路军总部举行晚会，欢迎国民党中央航空第八大队三十五中队机长刘善本驾机起义，由延安平剧研究院演出《三打祝家庄》。

是年，解放战争开始后，延安专业演出团体，为配合解放战争宣传需要，大都随部队奔赴前线演出。

中华民国三十六年(1947)

1月5日，延安平剧研究院为迎接春节赶排《镇关西》和杨绍萱改编的《中山狼》。

春，布景设计师陶渠带学生由河南来到西安。首先与易俗社合作排演了大型古典剧《韩宝英》，接着创办了光武布景公司，发展到百余人，为几十个剧团绘制了布景。

7月，易俗社学生励进会编印《陕西易俗社革新运动专刊》，萧润华撰文《三十年来之秦腔》。

10月，西北文艺工作团、民众剧团、绥德文艺工作团等深入农村参加土地改革。

12月1日，《边区群众报》副刊第三期刊登钟纪明的《总攻击的前夜——记民众剧团在西北前线的生活之一》。

中华民国三十七年(1948)

1月，民众剧团为配合部队进行新式整军，进行“诉苦”和“三查运动”，并排演了马健翎的新作《穷人恨》。

3月11日，彭德怀在洛川冒雨同军队、群众看《穷人恨》之后，给剧团写信说："你们演出的《穷人恨》，为广大贫苦劳动人民、革命战士所热烈欢迎，成为发动群众组织起来的有力武器，望继续深刻体会群众痛苦，创作出代表群众要求的更多新剧本。"王震看戏后也给马健翎写信表示鼓励。

4月5日，西北局召开陕甘宁边区文艺工作者座谈会，到会的有张季纯、马健翎、李季等四十余人，对一年来的边区文艺活动及今后如何配合解放大西北战争问题进行了详细的讨论。会议对开展新区文艺工作作了三项决定：一、西北文艺工作团一、二两团及联政宣传队出发新区工作；二、充实各文工团和剧团中的创作小组；三、筹办《群众文艺》刊物。西北局书记习仲勋讲话，号召文艺工作者配合西北人民解放军，枪杆子到哪里，笔杆子到哪里，动员广大人民为反蒋、胡，反封建而斗争。

10月，豫剧演员常香玉在西安组建香玉剧社，自任社长，赵义庭任副社长，主要演员有马兰香、李兰菊等。

是年，中国人民解放军第一野战军文工团在陇县演出《鱼腹山》、《血泪仇》、《穷人恨》、《大家喜欢》、《兄妹开荒》等剧目。

西安上林社与晓钟戏校合并组成秦腔晓钟剧校，出科学生有任哲中、刘亘天、吕凝馨等。

1949年

春，西安各戏曲团体遭到国民党警、宪、特、税等的严重盘剥勒索，税捐名目繁多。诸如娱乐税、印花税、义务警察捐、基干国民兵服装捐、慰劳鞋袜捐、柴炭捐、训练捐、清洁捐等。

4月，柯仲平、马健翎、钟纪明、张云等赴北京参加中华全国文学艺术工作者代表大会。在会上马健翎作了《我对地方戏的看法》的发言，总结了民众剧团十二年间创作演出革命戏曲(秦腔、眉户)现代戏的经验。

4月，铜川解放，关中八一剧团在五里铺老矿务局体育场宣传演出多日，节目有《血泪仇》、《穷人恨》、《大家喜欢》等。

5月，周扬主编的《中国人民文艺丛书》出版，收编了马健翎的《十二把镰刀》、《血泪仇》、《大家喜欢》、《保卫和平》、《穷人恨》等剧目。

5月20日，西安城解放。

6月，陕甘宁边区民众剧团调入西安，演出了《血泪仇》、《穷人恨》、《大家喜欢》等戏。并更名为西北民众剧团，直接由西北军事委员会文化部领导。

西安市军事管制委员会文化处召开电影戏剧界座谈会，征询对歌剧《白毛女》、秦腔《穷人恨》的意见。

9月13日，易俗社举行理监事和学生励进会联合选举大会，选出社务委员十五名，

马彦翀为主任委员，萧润华、李约祉为副主任委员，高培支为教务主任。田益荣代表西北军事委员会戏曲改进委员会勉励当选委员共同努力，改进社务。

10月1日，中华人民共和国宣告成立。

11月，程砚秋来西北考察，在西安骡马市梨园会馆的石刻中，发现汉调二簧供奉老郎的碑文。

12月2日，中国人民解放军第一野战军五十五师政治部文工团在安康老城体育场演出新歌剧《白毛女》、《刘胡兰》等。

12月25日，易俗社举行社员常年大会，选举社务委员和正副社长。选举结果，杨公愚任社长，高培支为副社长，张季纯、马健翎为社务委员。

是年，眉户剧《十二把镰刀》参加了世界第二次青年联欢节，在布达佩斯和莫斯科等地演出。

1950年

1月7日，西安市戏剧电影工作者协会成立。

1月30日，西北艺术学院成立，院长柯仲平、副院长亚马、张季纯。下设：文学、戏剧、美术、音乐、舞蹈等五个系。

3月20日，陕西省人民政府文教厅转发西北军政委员会文化部第一次民主评定的可演与停演剧目。可演剧目有《穷人恨》、《血泪仇》、《官逼民反》、《保卫和平》、《大家喜欢》、《北京四十天》、《黄巢》、《三打祝家庄》、《鱼腹山》、《斩马谡》、《陆文龙》、《廉颇与蔺相如》等二百二十三个；停演剧目有《马义救主》、《杨氏婢》、《黄河阵》、《探阴山》、《大劈棺》、《杀子报》等六十三个。

5月中旬，西北文化部戏曲改进处成立。特约碗碗腔艺人杜升初（一杆旗）到部，口述剧本三十多本，均被抄录保存。

7月22日，程砚秋再度来西安，对地方戏剧情况进行调查研究。在汉调二簧“大众剧社”看戏，观赏了安康汉调二簧旦脚杜玉华的演出，亲赠杜化妆“头面”一副及缀有“汉调之光”的锦旗一面，

7月23日，西安戏剧界举行反美宣传运动周。

9月12日，西北戏剧工作者协会在西安成立。

10月，西北文化部开展戏曲调查，从西安搜集戏曲剧本五百多种，剧作家照片三十多幅，名艺人剧照四十多幅，其他戏曲实物计一千余件。

11月，易俗社演员王天民以秦腔代表的身份，随西北代表团赴京参加了文化部召开的全国戏曲工作会议。

11月30日，陕西省文教厅设立文化科，主管全省文化艺术工作。

12月31日，中共西安市委书记赵伯平发表《关于易俗社改进工作建议》。

是年，易俗社陆续排演《保卫和平》、《大家喜欢》、《刘胡兰》、《模范农家》等现代剧。

9月，陕甘宁边区戏剧工作委员会及音乐工作委员会合编的《秦腔音乐》由西北人民出版社出版。

1951年

1月14日，西安戏剧界一千四百余演职人员参加义演，筹集资金，慰劳赴朝中国人民志愿军。

1月29日，西安市人民政府发放戏剧改革奖金人民币(旧币)二千九百九十万余元，奖励易俗社、狮吼剧团、三意社等二十七家剧社、团体和六十四名戏剧工作者。

5月5日，中央政务院发布《并于戏曲改革工作的指示》。

7月13日，西安易俗社举行大会，庆祝政府接管。这是陕西省第一个接管的戏曲团体。习仲勋、汪锋、赵伯平等领导，以及西安戏剧界人士数百人出席。

7月27日至29日，陕西省西安市民主人士、文艺干部孙蔚如、杨子廉、马平甫、张锋伯、成柏仁、张翔初、杨晓初、范紫东、封至模、樊粹庭、柯仲平、马健翎、杨公愚等为抗美援朝组织捐献义演活动，苏育民、何振中等演员参加了演出，共收入人民币五千多万元。

8月7日，为抗美援朝捐献"香玉剧社号"战斗机，常香玉率香玉剧社从西安出发，赴全国各大城市巡回演出。

10月18日，西安市举行1951年进步戏曲团体及艺人颁奖大会。受奖的有易俗社、狮吼剧团、三意社等四个团体和十九名戏曲演员。

11月，西北军政委员会文化部主办的戏曲资料展览在西安举行。共展出秦腔传统剧目八百余种，豫剧剧本十余种，解放前后西安等地创作的秦腔、眉户、豫剧、京剧等剧目五十多个，剧照五十余幅，戏曲界活动照片四十余幅，秦腔名艺人剧照五十余幅。其他照片四百余幅。陈列有关戏曲唱段录音、报刊评介、剧本草稿、名艺人书画、参考资料等千余件。

1952年

2月7日，香玉剧社赴全国巡回演出归来，超额完成了捐献"香玉剧社号"战斗机的计划，计捐献人民币(旧币)十五亿二千零八十六万七千八百元。

4月10日，庆祝香玉剧社胜利完成支援抗美援朝演出献机任务颁奖大会在西安隆重举行。中国人民志愿军归国代表团团长，朝鲜人民军访华代表团团长等到会讲话，并给常香玉授旗。

5月31日，西北民众剧团、西北实验剧校、西北文化部戏改处合并，成立西北戏曲研究院，马健翎任院长。

6月，西北戏曲流行剧目修审委员会在西安成立。刘毓中、安鸿印、王文鹏、杨金声、

苏育民、李正敏、阎国斌、范紫东、王绍猷、谢迈千、封至模、马健翎、田益荣、黄俊耀、柳风、姜炳泰、杨公愚等担任委员。

9 月 25 日，由西安易俗社、西北戏曲研究院、香玉剧社，以及从本省和甘肃等地选调的秦腔演员，组成西北戏曲演出团赴京参加首届全国戏曲会演。所带节目有秦腔《一家人》、《游龟山》、《卖画劈门》、《拷红》、《打柴劝弟》；豫剧《花木兰》；眉户《十二把镰刀》等。主要演员有常香玉、刘毓中、苏育民、李正敏、王天民、宋上华、史雷、黄俊耀、刘易平、田德年、孟遏云、张云、杨金凤、田林、张新华、张彩香、余云、王景民、刘全禄等。

12 月 20 日，西北演出团返回西安。代表团在京共演出五十余场。常香玉获荣誉奖；刘毓中、苏育民等获演员一等奖；马健翎改编的《游龟山》获剧本奖；秦腔《游龟山》、豫剧《新花木兰》获演出二等奖；秦腔《一家人》获演出三等奖。

是年，西安市人民政府决定每年拨款二万余元，救济、赡养秦腔艺人王文鹏、晋福长、安鸿印等三十余人。

1953 年

2 月 11 日，西北行政委员会文化局成立。

23 日，陕西省第一届民间戏曲观摩演出大会开幕。历时四十五天，有一百五十四人，二十二个剧种，八十四个剧目参加演出。

4 月 1 日，由西安易俗社、香玉剧社等四个团、社组成的中国人民赴朝慰问团文艺工作团第五团赴朝慰问演出。

7 月 1 日，陕西省文教厅发出撤销渭南、宝鸡、安康三个专区文工团，并将商洛、榆林两专区文工团整编为专业剧团。

6 月 4 日，西北局文化部召开专业剧团整编工作会议，贯彻中华人民共和国政务院关于剧团实行民族化、专业化、企业化的改建方针。鱼讯在会上作了报告。

9 月 4 日，西安市流行剧目修审委员会成立。

9 月 20 日，西安市文艺政策讲习会结束。该会由西安市文教局、西安市文学艺术工作者联合会合办，从 1949 年 8 月开始，先后举办四期，每期两个月至半年，学员总计一千四百一十九人，以戏曲艺人为主。

9 月 30 日，陕西省戏曲修审委员会成立，主任马健翎。

10 月 8 日，中国人民第三届赴朝慰问团第二总分团文艺工作团出发。团长钟纪明。

1954 年

1 月 19 日，中国人民第三届赴朝慰问团第二总分团文艺工作团返回西安。该团在朝鲜进行了三个多月的慰问演出。

2 月 11 日至 12 日，陕西省抗美援朝分会在西安举行扩大会议，决定邀请西北戏曲研究院，香玉剧社，西安五一剧团，西安易俗社，陕西省秦腔实验剧团，陕西省眉户剧团，

汉中红星歌舞剧团及延安、绥德、榆林三个专区剧团，组成文艺工作团，随全国“慰问解放军第二总分团”赴西北各地慰问演出。许广平任总分团团长，杨明轩、程伯仁任副团长。

4月4日，范紫东追悼会在其住宅举行。西北文联主席柯仲平致悼词，对其一生的创作与论著进行了评价。

5月9日，西安市流行剧目修审委员会公布第一批审定的流行剧目，其中本戏有：《三打祝家庄》、《劈山救母》、《木兰从军》、《游龟山》、《江汉渔歌》、《还我河山》、《赤壁鏖兵》、《赤胆忠心》、《新九件衣》、《和平使者》、《铡美案》等六十八个；折戏有：《打柴劝弟》、《拷红娘》、《烙碗计》、《女斩子》、《打镇台》、《黑叮本》、《黄鹤楼》、《放饭》等九十七个。

5月28日，西北音乐工作者协会、西北戏剧工作者协会在西安联合举办民间音乐观摩会，西安易俗社、尚友社、三意社等演出了秦腔、眉户、汉剧等十九个节目。

6月8日，西安市流行剧目修审委员会公布第二批审定的流行剧目。其中本戏有：《投笔从戎》、《葫芦峪》、《武大郎之死》、《乾坤鞘》、《麒麟山》、《黄巢》、《翠娘盗令》、《出棠邑》、《守扬州》、《重耳游列国》、《玉堂春》、《卖油郎》、《贩马记》、《凌云志》、《南阳关》、《两狼山》、《火牛阵》、《软玉屏》等二十八个；折戏有：《苟家滩》、《白叮本》、《拷寇》、《抱妆盒》、《双背鞭》、《考文》、《九江口》、《三打店》、《斩单童》等十八个。

6月25日，西北戏曲工作者协会在西安召开《梁秋燕》座谈会。

8月10日，西北行政委员会文化局于8月4日在西安召开的西北戏曲工作者座谈会结束。会议根据中央文化部关于加强对民间职业剧团的领导和管理指示，讨论和研究了上演剧目中存在的问题和改进方法。

10月26日，西北大区撤销，在西北行政委员会文化局和陕西省文教厅文化处的基础上，成立陕西省文化局。鱼讯任局长。

是年，全国对《游西湖》秦腔改编本开展讨论。

1955年

4月1日，西北戏曲研究院、陕西省秦腔实验剧团、陕西省眉户剧团合并，成立陕西省戏曲剧院。马健翎任院长。

4月8日，西安“五四”剧院落成。由梅兰芳题署院名。

5月30日至6月4日，陕西省文化局召开全省国营剧团团长会议。会议着重研究了如何贯彻中央文化部关于民间职业剧团登记工作的指示等问题。

本月，秦腔演员苏育民、孟遏云、萧若兰、张新华等赴北京参加文化部主办的第一届戏曲演员讲习会。

7月1日，西安市流行剧目修改审定委员会制定的《关于审查上演剧目的暂行办法》(共六条)，经陕西省西安市人民委员会核准，开始实行。

本月，西安市流行剧目修改审定委员会经陕西省西安市人民委员会核准，名称改为西安市戏曲修审委员会。

夏，香玉剧社迁回河南。

8 月 4 日，陕西省文化局发出关于民间职业剧团登记工作的补充通知和陕西省民间职业剧团登记实施方案(修正草案)。

1956 年

1 月 17 日，上海新新越剧团迁址西安演出，更名为西安市越剧团。

2 月 28 日，陕西省文化局发出关于贯彻全国国营剧团实行企业化座谈会精神的意见。

2 月 20 日至 25 日，陕西省首届职工业余文艺观摩演出大会在西安举行。参加演出的各地代表四百五十人，九十六个节目。五十九个节目获得大会奖励，六十名演员获个人奖，并选出《扯布证》等七个节目，准备参加在北京举行的全国职工业余文艺会演大会。

3 月 29 日，为支援工矿、农村文化建设，西安市文化局动员易俗社、三意社、尚友社等剧团戏曲工作者一百八十六人，支援本省白水、延安等九县和甘肃玉门、张掖等地剧团工作。

6 月 15 日至 7 月，陕西省第一届戏曲观摩演出大会在西安举行。参加的有西安市、直属县(市)及各专区的十二个观摩演出代表团，包括三十七个演出团，十八个剧种，一百四十五个节目，与会观摩、演出代表、特约老艺人、中央及兄弟省来宾及大会工作人员共达二千七百五十五人。会议期间陕西省委第一书记张德生接见了名老艺人和演员代表，省委书记赵伯平和省长赵寿山在大会上讲了话。《陕西日报》于 6 月 15 日和 7 月 27 日分别发表了《为进一步发展我省戏剧事业而努力》和《让戏剧花朵开得更鲜艳美丽》的社论。五百余名优秀的剧作者、导演、演员、音乐工作者和舞台美术工作者，获得了大会的奖励。

8 月，陕西省文化局举办西府秦腔名老艺人演出。李嘉宝等二十二人，在西安演出《抱琵琶》、《斩韩信》等四十多个剧目。

秋，西安戏曲界学习贯彻全国戏曲剧目工作会议精神，开展挖掘、整理传统剧目工作。

11 月 5 日，陕西省文化局举办的“陕西省戏曲导演讲习会”开学，樊粹庭、苏育民、李正敏、封至模、黄俊耀、柳风、姜炳泰等被聘为教员。

11 月 19 日，宝鸡市人民委员会拨款一万元，成立宝鸡市西路秦腔演出队。

是年，《西安戏剧》发起关于秦腔改革的讨论。

长安书店并入陕西人民出版社。该店解放后共出版四百零八种戏曲剧本。

1957年

1月31日，陕西省戏曲剧院将皮影戏碗碗腔搬上舞台，实验演出传统剧《金琬钗》。

本月，陕西省剧目工作室成立。柳风任主任。

本月，陕西省戏曲学校成立。省文化局副局长罗明兼任校长。

3月5日，陕西省戏曲剧目工作会议在西安召开。会议总结了陕西省首届戏剧会演大会以来挖掘、整理与排演传统剧目工作的经验，并讨论了挖掘工作的安排意见。有关材料统计，全省共挖掘传统剧目二千二百七十四个，已上演的五百多个。会议还提出了一些争论问题，主要是方针方面的问题和对秦腔《周仁回府》、《抱烙柱》、《白玉楼》、《扑池送亲》、《斩单童》以及豫剧《阴阳铡》的学术性争论。

4月1日，陕西省文化局在华县举办眉户戏展览演出会。十四个县一百三十余名老艺人参加了演出。

4月12日至15日，陕西省文化局在西安举办眉户老艺人展览演出。参加演出的老艺人有车纪全、程雨花(一枝花)、蒋玉华(水水娃)、景瑞亭、索树生、周春祥、靳汝甲、文玉舟、郗盖娃、常同喜、党升才、王善述等，演出的节目有《黑风洞》、《狐狸缘》、《火焰驹》、《钉缸》、《三疑记》、《走南阳》、《拷打林英》、《徐赞退兵》、《老换少》、《张连卖布》、《安安送米》、《梅降雪》、《张古董借妻》、《陈兴打母》、《相面》等。

4月27日，田汉在西安向文艺界作关于戏剧工作的报告。

4月至5月，《陕西日报》开辟"秦腔艺人和秦腔爱好者谈秦腔改革"专栏，发表李静慈、苏育民、王绍猷等人文章多篇。

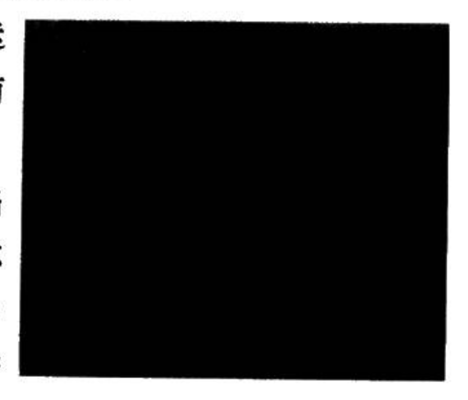
6月7日，西安易俗社召开座谈会，纪念陈雨农逝世十五周年。座谈会对陈雨农作了高度评价，一致认为他是秦腔艺术的功臣。

7月3日，应四川温江专区汉剧团邀请，西安市汉剧文艺研究会吸收山鸣歧、刘鸣祥、邵子福、冯子才、何子善等十人为该会会员，赴温教学并演出。

秋，陕西各地进入反击右派分子运动。西安戏曲界把李瑞阳、杨鹤斋、刘尚达等人错定成资产阶级右派分子，并进行大会批判。

8月1日，尚小云率剧团来西安演出。

9月15日至10月14日，梅兰芳率剧团来西安演出(见图)。



本月，为在全省戏曲界开展"排演一个好戏"的运动，陕西省文化局组织部分专区(市)、县剧团分别来西安汇报演出。

10月14日，为拍摄第一部秦腔彩色影片《火焰驹》，陕西省秦腔电影剧团正式成立。杨公愚任团长，苏育民任副团长；刘毓中、苏育民、封至模、惠济民任舞台剧导演。主要演员有刘毓中、苏育民、孟遏云、周辅国、萧

若兰、樊新民、雷震中、萧玉玲、陈妙华、李应贞等。

11月24日，西安市召开戏曲界社会主义大辩论大会。马健翎作《在党的领导下西北的戏曲一天比一天繁荣》的发言。

是年，合阳新生剧团首次将线戏《金凤钗》搬上大舞台。

1958年

3月17日，陕西省文化局发出关于在全省剧团中深入开展社会主义大辩论及整风运动的通知。

4月28日，秦腔彩色影片《火焰驹》由长春电影制片厂摄制完成(见图)。



5月26日，周信芳来西安演出。

7月26日，绝迹于舞台四、五十年的同州梆子，经过陕西省戏曲学校师生挖掘、抢救，重新于西安演出。

10月25日至11月22日，陕、甘、宁、青、新五省(自治区)第一届戏剧观摩演出大会在西安举行。观摩演出代表团五个，共三十七个演出单位，十五个剧种。观摩演出剧目四十九个，其中现代剧三十七个，历史剧十二个；展览演出剧目二十二个，其中现代剧五个，传统戏十七个。陕西代表团演出的戏曲节目有秦腔《一罐银元》、《大字报》、《人民公社好》、《张秋香》、《蟠龙峪》、《跃进之歌》，豫剧《长征》，眉户《鹰山春雷》，端公戏《鲤鱼招亲》、《吹鼓手招亲》、《赶工》、《七错》，花鼓戏《种核桃》，陕南道情《一文钱》，碗碗腔《重台》，越剧《跃进中的曙光》，晋剧《墙上记帐》、《除夕之夜》，汉剧《朝阳沟》等。大会观摩演出代表、观摩代表以及中央有关部门和北京、广西、山西、四川等十多个省(市)的代表，共二千一百余人。李启明致开幕词，张华莘作重要讲话。文化部副部长刘芝明莅临指导。大会期间，中国戏曲研究院副院长罗合如作题为《戏曲表现现代生活的几个问题》的专题报告。闭幕式上，鱼讯作大会总结报告。

11月，陕西省戏曲赴京演出团组成。总团长罗明。下设第一分团(由西安易俗社组成)，第二、三分团(由陕西省戏曲剧院二团、眉户碗碗腔团组成)。全团共一百九十八人。主要演员有刘毓中、田德年、刘易平、宋上华、孟遏云、樊新民、马蓝鱼、李应贞、李继祖、陈妙华、萧若兰、李瑞芳、王玉娴、吴德等。本月7日赴京。

11月24日，中国戏剧家协会陕西分会成立。马健翎当选为主席。

本月，《秦腔唱腔选》由陕西人民出版社出版发行。

12月7日，中国音乐家协会请陕西省戏曲赴京演出团为北京音乐界专场演出了碗碗腔《借水》，秦腔《卖水》、《鬼怨》，眉户《梁秋燕》。

是年，富平县剧团首次将阿宫腔《玉瓶赠金》搬上舞台。

1959年

1月6日，陕西省戏曲赴京演出团胜利归来。在京先后进行了四十二天的汇报演出，返陕途中应山西省邀请，在太原进行了十天的访问演出。该团在京演出秦腔《三滴血》、《火焰驹》、《赵氏孤儿》、《游西湖》、《窦娥冤》、《一罐银元》，眉户剧《梁秋燕》、《鹰山春雷》，碗碗腔《金琬钗》、《白玉钿》等剧，受到党和国家领导人的热情鼓励和文艺界专家们的好评。刘少奇、周恩来、朱德等党和国家领导人观看了演出，并接见了演员。梅兰芳、欧阳予倩、田汉、马少波等发表评论文章数十篇，给演出团以很高评价。

陕西省戏曲学校道情班、长安人民剧团先后将关中道情搬上大舞台，演出《隔门贤》。

2月25日，陕西省戏曲学校举行晚会，欢迎尚小云落户西安，任省戏曲学校艺术总指导。

本月，兴平县戏曲剧院一团首次将弦板腔搬上大戏舞台，演出根据同名越剧改编的《丑人计》。

本月，为向国庆十周年献礼，巡回祖国各地公演，并赴海防前线慰问演出，以陕西省戏曲剧院、西安易俗社部分演职员为基础抽调西安、宝鸡、咸阳等地区秦腔剧团的个别优秀演员，组成陕西省戏曲演出团。演出团节目有秦腔《三滴血》、《赵氏孤儿》、《游西湖》、《火焰驹》、《庚娘传》、《秦香莲》、《京兆画眉》、《春闺考试》等，眉户剧《梁秋燕》、《曲江歌女》，碗碗腔《金琬钗》、《白玉钿》。主要演员有刘毓中、苏育民、孟遏云、樊新民、马蓝鱼、李应贞、李继祖、陈妙华、萧若兰、李瑞芳。9月20日启程赴京。赵守一任团长。

9月22日至10月21日，陕西省文化局在西安举办“陕西省艺术表演团体献礼演出展览月”。戏曲剧种有秦腔、碗碗腔、关中道情、弦板腔、端公、八岔、京剧、豫剧、同州梆子、汉调二簧、线戏等。尚小云、徐碧云参加了献礼演出。

10月29日，尚小云将自己四十年来所购置的戏剧服装、道具等共七百五十五件，及收藏的一批宋、元、明、清书画捐献给陕西省戏曲学校，捐赠仪式在省戏校隆重举行。张汉武、鱼讯、姜炳泰、郑伯奇等出席，西安戏剧界代表和省戏校全体师生参加了捐献仪式。

11月，铜川矿务局业余文工团赴京参加全国煤矿第三届职工业余文艺调演，演出眉户剧《张连卖布》、眉户对唱《献礼》、《挂红灯》、《矿工赞》等节目。

冬，大荔碗碗腔剧团调省培训，在此期间，于省戏曲剧院排练场演出《二度梅》，招待宋庆龄副主席。于丈八沟礼堂演出《兵火缘》，招待陈毅、薄一波、潘自力等领导人。

《陕西戏曲在北京演出评论集》由东风文艺出版社出版发行。

1960年

1月1日，陕西省文化局举办的“汉中专区戏曲展览会”在汉中市开幕。后赴城固、

洋县等地展览演出，展览范围包括大小十七个剧种十年来的变化。

本月，陕西省戏曲学校艺术总指导尚小云春节为西安观众演出京剧《梁红玉》、《双阳公主》。

陕西省第二届职工业余文艺会演开幕。共十七个演出代表团，二千二百七十个人，演出一百八十个节目。

2月10日，铜川市文教局、市总工会举办铜川市第一次职工业余文艺会演。铜川矿务局、陕西煤炭建设公司、铁路工会等五个系统、四百四十九名男女职工参加演出。演出秦腔、眉户、豫剧、小演唱等七场共八十三个节目，其中职工自编自演的五十六个。十七个节目获创作奖。

3月15日，陕西省文化局在西安举行新搬上舞台剧种会演大会。参加演出的有十四个代表团一千多人，新搬上大舞台剧种十九个，节目三十多个。

陕西省新搬上舞台剧种会演大会公演。西安市代表团演出关中道情《墙头马上》，铜川市代表团演出阿宫腔《王魁负义》，安康代表团演出陕南道情《木匠迎亲》、紫阳民歌剧《嫁嫂失妻》，大筒子戏《赶会》，乾县代表团演出弦板腔《九连珠》，渭南代表团演出碗碗腔《火焰驹》，韩城代表团演出线戏《白汗衫》。

大荔碗碗腔剧团在西安人民剧院专场演出《兵火缘》，招待日本“前进座”剧团全体演职员。

4月5日，陕西省戏曲青年演员会演大会在西安隆重开幕。参加会演的有省、市和专区以及县的二十二个代表团，近二千人。甘肃、青海、山西、河南及宁夏等兄弟省(区)和陕西省各专、县(市)文化单位派员前来观摩。会演共三十六个晚会的节目，反映现实生活的现代剧有秦腔《攻不破的防线》、《全民大奋战》，陕南道情《捷报飞传迎新春》，眉户《红旗炊烟》、《满堂红》，晋剧《庆春节》，花鼓《人民公社十盏灯》，汉剧《老王卖瓜》等。传统剧目有秦腔《三滴血》、《白蛇传》，京剧《长平之战》、《搜孤救孤》、《车轮大战》，蒲剧《铡判官》，汉剧《梁红玉》，西府秦腔《搬石头》等。一批青年戏曲演员获青年演员奖。

本月，陕西省文化局在省戏曲青年演员会演期间，举办了戏曲音乐干部训练班和舞台美术训练班，以及演员训练班。演员训练班学员多系会演中获奖的女青年演员，主要学习继承尚小云、徐碧云的表演技巧。

5月9日，陕西省戏曲演出团赴京献礼及赴福建前线慰问和巡回演出归来。该团先后到达北京、南京、无锡、苏州、上海、杭州、福州、莆田、泉州、厦门、南昌、广州、武汉、成都、重庆、遵义、贵阳、昆明、南宁等二十多个大、中城市，演出七百二十一场(次)。各地报刊先后共发表评介文章及消息报导二百八十多篇。在京献礼演出期间，党和国家领导人、中央各部门的领导以及文艺界负责人观看了演出，并接见了演职员。

本月，陕西省职工文艺代表团赴京参加全国职工文艺会演。

6月28日至7月1日，陕西省文化局、中国戏剧家协会陕西分会在西安联合举办“西安戏剧界反美宣传节目展览演出”。

7月1日，西安易俗社、三意社、尚友社合并成立西安秦腔剧院，下设一、二、三个演出团和演员训练班、舞台美术制作工厂。

7月10日，秦腔古典剧《三滴血》由西安电影制片厂正式开始拍摄。影片演员由西安市秦腔剧院一团主要演员刘毓中、孟遏云、樊新民、陈妙华、萧若兰等担任。杨公愚任艺术顾问。

10月17日，陕西省京剧团、陕西省戏曲学校京剧班在西安联合演出，尚小云演出了《梁红玉》等剧。

是年，道情戏《一文钱》由西安电影制片厂拍摄为电影艺术片。

1961年

4月，陕西省文化局先后在延安、汉中和宝鸡等地分别召开全省剧团工作会议，研究讨论如何全面提高创作和演出质量问题。

陕西省一批旦脚演员拜尚小云为师。计有王君青、王玲玉、王艳秋、李瑞芳、马蓝鱼等一百三十二位。

5月3日，陕西省京剧团、陕西省戏曲学校京剧班组成演出团，在尚小云率领下，赴延安慰问演出。

本月，尚小云先生，率陕西省京剧团到铜川，在红星剧院演出《梁红玉》、《武家坡》等剧目，演出十多场。票价一元，争购一空。

本月，陕西省戏曲学校同州梆子班组成的陕西省同州梆子实习演出团赴京汇报演出。罗明任团长。

6月，中国戏剧家协会陕西分会邀请西安地区秦腔名家首次座谈秦腔表演艺术的流派问题。

9月2日，陕西省同州梆子实习演出团赴京汇报演出归来。该团在京演出《破宁国》、《石佛口》、《辕门斩子》等剧目受到好评。党和国家领导人周恩来、贺龙等以及首都文艺界知名人士观看了演出，并接见了演职员。梅兰芳七次观看演出，并在《人民日报》发表了评介《破宁国》的文章，赞誉王赖赖在《鼓滚刘封》中扮演的张飞为“活张飞”。是日，演出团在西安公演。

9月，陕西省文化局决定由铜川市戏曲剧院阿宫腔剧团、大荔县戏曲剧院碗碗腔剧团组成“陕西省阿宫、碗碗腔赴京演出团”，演出剧目有《王魁负义》、《女巡按》、《二度梅》、《兵火缘》。

9月10日至10月，富平剧团和大荔县剧团组成的“陕西省阿宫、碗碗腔赴京演出团”，由鱼讯带领，在京演出《王魁负义》、《女巡按》、《兵火缘》、《二度梅》、《金琬钗》等剧。党和国家领导人观看了演出，《人民日报》、《光明日报》发表了重要评论。在京演出结束后，应中共山东省委邀请，赴山东济南、淄博、青岛等地演出。

10月26日至11月10日，西安市举行第一次名老艺人会串演出。参加者五十余人，演各类剧目三十余出。

是年，中国戏剧家协会陕西分会编辑的《关于秦腔源流的研究》一书内部刊行，收清代及当代关于秦腔研究资料二十篇。

汉中专署召开老艺人座谈会。会议期间，老艺人表演了《绝龙岭》、《鞭打殷夫人》、《黄河阵》、《三娘教子》、《闯宫抱斗》，并对青年演员传授了表演技巧。

1962年

2月26日，陕西省文化局戏剧创作研究班成立。鱼讯兼任班主任。学制三年，聘西北大学、陕西师大戏剧教授兼课。

本月，西安市文化局和市文联举办丑脚戏会演。

4月5日至6日，中国戏剧家协会陕西分会举办第一次"戏曲表演艺术讲座"，何振中谈秦腔旦脚表演。

4月16日，西安舞台美术研究会成立。

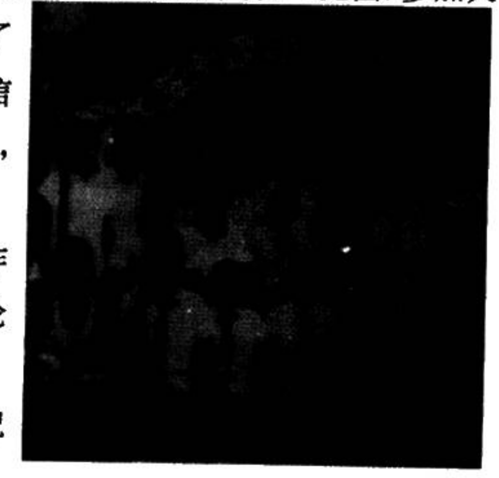
5月22日，《陕西日报》发表王依群《陕西地方戏曲音乐工作的成就和经验》。

本月，中国戏剧家协会陕西分会举办第二次"戏曲表演艺术讲座"，马蓝鱼主讲《李慧娘》的艺术表演。

6月中旬至9月，陕西省剧目工作室组织工作组，深入安康各县，对流行于该地区各个剧种的源流沿革、音乐唱腔、脸谱绘制、表演艺术、传统剧目等方面的发掘、整理工作进行了复查。对各个剧种的代表班社和艺人，都分别写史立传，对不同流派的音乐、唱腔、表演，除以文字记录外，还进行了录音、照像，并推荐给当地剧团学习。汇集传统剧目：汉调二簧九百二十本(折)，安康道情六百一十六本(折)，弦子戏三百零二本(折)，越调三百一十八本(折)，八步景一百二十六本(折)，大筒子一百一十一本(折)，八岔七十七本(折)，绘制汉调二簧传统脸谱二百七十九个，收集皮影雕刻老谱集五大本。

7月，《陕西戏剧动态》创刊。

8月18日，纪念易俗社成立五十周年大会在西安易俗社剧场举行。(见图)参加大会的有文艺界及各界代表近千人。会后，来宾参观了"易俗社50周年纪念展览"。田汉、欧阳予倩、周信芳、曹禺为纪念西安易俗社成立50周年发来贺电，对易俗社五十年来的丰功伟绩给予了高度评价。



9月，中国戏剧家协会陕西分会举办戏剧创作理论学习会，参加学习的有西安地区的剧作家、评论工作者二十余人。

是年秋，陕西省戏曲学校汉调二簧班学员分配

到安康汉剧团。道情班撤销。

11月，中国戏剧家协会主席田汉来陕视察工作，对陕西戏剧工作者作了重要报告，并游览了药王山。

12月，西安市秦腔、豫剧等六个剧种的三十二位老艺人选收一百三十八名青年演员为门生。

1963年

1月21日，陕西省文化局召开全省剧团工作会议，讨论戏剧工作如何进一步加强思想性和战斗性，更好地为农业服务等问题。

本月，西安市秦腔剧院撤销，恢复原易俗社、三意社、尚友社名称。

3月，陕西省文化局召开全省剧团团长会议，贯彻中央“以阶级斗争为纲”的总方针及禁演“鬼戏”的指示精神。会后全省有关剧团停演了十多本神鬼戏：有《铡判官》、《游西湖》、《上天台》等。上演现代戏《箭杆河边》、《夺印》、《中国魂》、《两颗铃》。

3月7日至8日，中国戏剧家协会陕西分会邀请西安戏剧界座谈宝鸡专区人民剧团和户县人民剧团来西安演出的眉户现代剧《李双双》和秦腔历史剧《澶渊之盟》。

3、4月间，陕西省戏曲学校并入陕西省戏曲剧院，更名为陕西省戏曲剧院附设戏曲学校。保留同州梆子班、秦腔班和眉户、碗碗两个班。

4月5日至15日，陕西省文化局、中国戏剧家协会陕西分会在西安联合召开现代剧观摩座谈会。全省各专县的导演、编剧和有关专业人员一百余人出席。会议期间重点观摩了省戏曲剧院演出的眉户剧《雷锋》、《李双双》和秦腔《夺印》，着重对《雷锋》进行了讨论。

本月，中国戏剧家协会陕西分会召开现代剧创作座谈会，讨论对创作现代剧的认识和深入生活、改造思想等问题，历时十二天。参加座谈会共六十多人。会议期间，中共陕西省委宣传部等有关部门的领导作了讲话和发言。

根据中央文化部全国巡回演出规划安排，大荔县碗碗腔剧团赴山西、内蒙、宁夏、甘肃等五省（自治区）的十一个大中城市巡回演出，历时一百三十天，演出一百一十九场。主要剧目有《兵火缘》、《二度梅》、《金碗钗》、《一家人》、《红岩》。

5月，中国戏剧家协会陕西分会召开传统剧目座谈会，讨论“进一步提高传统剧目的思想性，更好地发挥传统戏对人民群众的教育鼓舞作用，更好地为农村服务”等问题。

春，戏曲界开始对“有鬼无害”与“有鬼有害”的争论，陕西省戏曲剧院决定停演《游西湖》。

9月27日，陕西省文化局、中国戏剧家协会陕西分会联合召集西安戏剧界作者、导演、演员等有关人士一百余人，座谈进一步贯彻执行百花齐放、推陈出新方针问题。

11月18日，中国戏剧家协会陕西分会召集西安地区部分戏剧工作者，座谈陕西省

戏曲剧院演出的眉户剧《蟠桃园》。

12 月 31 日，陕西省京剧团、陕西省戏曲学校京剧班合并成立陕西省京剧院。尚小云任院长。

1964 年

2 月至 3 月，陕西省、西安市戏曲剧团大演现代戏。

3 月，中国歌剧舞剧院王昆等五人来陕赴大荔，向大荔县碗碗腔剧团学习碗碗腔唱腔、器乐演奏等。



4 月 20 日至 5 月 28 日，陕西省第二届戏剧观摩演出大会在西安举行。与会代表二千一百余人，观摩了十个代表团，包括四十二个表演艺术团体演出的四十七个反映现实生活和革命斗争历史的大小节目。其中戏曲剧种十一个。中央文化部、中共中央西北局以及陕西省有关领导出席了开(闭)幕式。李启明致开幕词。舒同作总结报告。

7 月，全国举行京剧现代戏会演，陕西省京剧院赴京演出《延安军民》。团长鱼讯，艺术指导尚小云。

10 月 1 日，为庆祝中华人民共和国成立 15 周年，西安地区戏曲剧团演出《节振国》、《奇袭白虎团》、《智取威虎山》、《红灯记》、《朝阳沟》、《洪湖赤卫队》、《草原英雄小姐妹》、《王老二接闺女》、《耕耘曲》、《春光曲》、《耕耘初记》、《南方来信》等现代剧。

1965 年

2 月 8 日，《陕西日报》发表文四野的文章，批判陕西省戏曲剧院创作演出的《蟠桃园》，认为《蟠》剧歪曲了当前的阶级斗争。

3 月，陕西省戏曲剧院附设戏曲学校同州梆子班学员毕业，分配到渭南专区，成立“渭南专区同州梆子剧团”。

本月，陕西省戏曲剧院附设戏曲学校秦腔班、眉户碗碗腔班学员毕业，分配到本省、地、县剧团和青海省西宁市秦腔剧团，学校建制撤销。

6 月 5 日，中国戏剧家协会陕西分会举行西乡文工团演出座谈会，赞扬该团“将剧团单一的秦腔专业剧团改为综合性文工团的革命行动”。

9月，中共陕西省委组织了思想战线指挥部，除先行派社教工作队进驻陕西省文化局外，又派工作队进驻陕西省戏曲剧院等单位，柯仲平、马健翎、黄俊耀被定为“柯、马、黄”反党集团。马健翎是年10月被迫害而死。戏曲界一批人士亦受牵连。

12月22日至25日，河南省豫剧院、许昌专区豫剧二团来陕拍摄影片，在西安告别演出《人欢马叫》。常香玉等主演。

是年，陕西省、西安市戏曲剧团学习“乌兰牧骑”宣传演出队；学习冯玉萍、宣传冯玉萍；支援越南抗美救国斗争，排演节目。

1966年

2月，西安地区戏曲剧团开展“学习焦裕禄、歌唱焦裕禄”的创作、排练、演出活动。

4月至5月，中国戏剧家协会陕西分会、陕西省戏曲剧院，先后联合召开座谈会，“批判《谢瑶环》，揭发田汉在西安散布的反党反社会主义言论和反动文艺思想”。

5月，陕西省现代剧会演在西安举行，刚开幕，因“文化大革命”开始而辍演。

夏，陕西省各地剧团开始烧传统戏装，损失惨重的为千阳剧团，被造反派烧毁价值数万元的传统戏头盔、道具，衣箱亦全部被毁。

11月，西安市秦腔二团赴大庆演出。

1967年

1月，陕西戏曲界批判“文艺黑线”、“造反夺权”，一大批领导、知名人士、名演员被打成“牛鬼蛇神”、“反革命”、“走资本主义道路的当权派”，关进“牛棚”。

2月，“造反派”把文艺界一些知名人士“游街示众”。

中央文化部发出“文艺六条”，汉中专区各县(市)剧团重新组建文艺宣传队，大部分老艺人按退职处理，中青年演员转业。

是年，西安地区文艺造反兵团、文艺造反总司令部先后成立。

1968年

秋，工人阶级毛泽东思想宣传队、中国人民解放军毛泽东思想宣传队，进驻陕西省戏曲单位。

10月，进驻西安易俗社的工宣队，开始“清理阶级队伍”。在“深挖埋藏得很深的阶级敌人”浪潮中，制造了以易俗社为中心的“国民党区分部”大假案。西安各剧团数十名老艺人被诬为“国民党骨干分子”，遭到残酷斗争。后由一个“区分部”，挖出六个“区分部”，涉及四省十二市、县二百三十余人，河南的常香玉、崔兰田，山西的王秀兰、阎逢春等均遭诬陷。

11月，陕西省举行“学习革命样板戏调演大会”。

冬，各专县剧团先后移植或照演京剧样板戏《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》的全剧或选场，其他一切戏全部停演。

1969 年

4 月,“四人帮”命名的“革命样板戏”开始普及。

7 月 1 日,庆祝中国共产党成立四十八周年,西安地区献演一批革命样板戏。有秦腔、豫剧移植的《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《海港》等。

12 月 27 日,陕西省革命委员会宣布撤销原省文化局、中国剧协陕西分会、省剧目工作室、省作协、省音协、省美协等六个单位。领导和干部全部下放农村、工厂和五七干校劳动,接受再教育。

1970 年

年初,陕西省革命委员会文化局成立。

8 月 10 日至 21 日,西安市革命委员会文化小组举办工农兵普及革命样板戏业余学习班,参加人数共一百五十人。

1971 年

3 月,陕西省革命委员会文化局,在宝鸡市举办秦腔现代剧《沙家浜》音乐改革移植学习班。宝鸡红旗文工团为实验团,西安音乐学院、省戏曲剧院参加,各地、县部分剧团演员参加学习。后实验团调西安向文艺界汇报演出。

9 月,西安市革命委员会文化局报上级批准,将西安易俗社与尚友社合并 ,成立“西安市秦腔一团”。

本月,西安市革命委员会文化局将市属各剧团“三名”、“三高”演员、编导、舞台美术等一百余人先后送草滩农场和南泥湾干校进行劳动和“再教育”。

是年,全省各地普遍演出“革命样板戏”移植本《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《海港》、《杜鹃山》、《红色娘子军》等剧目。

1972 年

3 月,陕西省文艺创作调演大会在西安举行。十个地、市演出团和省属文艺团体共演出二十三个晚会、七十四场、一百零三个创作节目。戏曲剧种有秦腔、眉户、汉剧、道情、弦板、晋剧、京剧、花鼓等。大会期间,省委、省革委会负责人出席了开、闭幕式。国务院文化组及西藏、青海、甘肃、湖北、安徽等兄弟省区也派代表观看了演出。

10 月,陕西省文艺创作研究室成立,主任鱼讯,副主任王汶石、常曾刚。

1973 年

12 月,秦腔一代名宿李正敏被迫害致死,终年五十八岁。

1974 年

2 月中旬,西安市属剧团排练批林批孔小节目,进行街头宣传演出。

3 月 9 日,《西安晚报》发表文章批判晋剧《三上桃峰》。

3 月中旬,西安市文化局召开全系统千人大会,领导带头,批判《三上桃峰》。

5月22日至31日，陕西省革命委员会文化局、西安市革命委员会文化局联合举办“西安地区学习、移植革命样板戏汇演”。

8月5日，西安市文化系统召开大会，批判《园丁之歌》。

10月26日至11月28日，陕西省1974年文艺调演大会在西安举行。调演有移植革命样板戏剧目，也有新创作的节目。

1975年

3月，文化部举办全国文艺调演。延安地区文工团与省歌剧团2月21日至3月5日在北京展览馆剧场联合演出歌剧《飒爽英姿》。

4月25日，中国京剧团《红色娘子军》剧组结束在陕西省的巡回演出，离开西安赴四川成都。该团在西安、延安演出过程中，同陕西省文艺工作者举行座谈会，介绍他们在“参加京剧革命中，演革命戏，作革命人的经验和体会”，并到陕西省戏曲剧院、西安市京剧团进行专门辅导。

5月中旬，为纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十三周年，文化部选调陕西秦腔、眉户、碗碗腔移植的革命样板戏折子戏进京演出。

5月22日，为纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十三周年，文化部在全国范围内统一举办的为期一月的革命样板戏影片汇映，在西安揭幕。

1976年

4月19日，尚小云因遭“四人帮”迫害，身心受到摧残，在西安病逝，终年77岁。

5月26日至6月，为“繁荣社会主义创作，反击右倾翻案风”，根据文化部五次调演的通知精神，“陕西省学大寨题材专题调演”在西安举行。调演分两批，第一批有汉中、渭南、商洛、榆林等地区和铜川市；第二批有安康、延安、咸阳地区，宝鸡、西安市和省直属文艺单位。参加演出的人员以及来自各地的观摩代表共一千七百余人。演出二十二台四十五个大中小型剧目。戏曲有秦腔、眉户、碗碗腔、阿宫腔、弦板腔、汉剧、道情、二人台、京剧、豫剧、晋剧等。“反映同党内走资本主义道路当权派斗争的戏”有秦腔《泉水东去》、《柿子红了》、《再战苍龙岭》，眉户《山花》，豫剧《响水河》等。

10月10日，凌晨，中央广播电台广播粉碎“四人帮”的消息。陕西戏曲界举办各种声讨、批判会议。

1977年

3月，西安市秦腔一团（原西安易俗社、市秦腔一团）组成《西安事变》创作组，前往北京、大连、上海等地访问和收集资料。历时三个月。

3月，渭南地区文艺创作座谈会在韩城召开。批判了“四人帮”所谓“空白论”、“文艺的新纪元”、“三突出”、“工具论”等谬论，清除其影响。

5月22日，陕西省革命委员会文化局、西安市革命委员会文化局在西安联合召开

“陕西省、西安市文艺界隆重纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十五周年演出大会”。工农兵群众代表和省、市文艺工作者一千多人参加。

6 月，传统剧目恢复上演。各剧团在演出现代戏的同时，相继演出了部分传统剧目，如《三滴血》、《十五贯》、《铡美案》、《法门寺》、《烈火扬州》等。

10 月 31 日，中共陕西省委在西安召开全省文艺创作会议。与会代表五百余人，批判“四人帮”所谓的”文艺黑线专政论”。

1978 年

1 月 22 日，《西安日报》开辟“关于秦腔改革的讨论”专栏。

本月，陕西省戏曲剧院秦腔团等演出了秦腔《十五贯》。

陕西省戏曲研究院演出《逼上梁山》，西安市五一剧院演出《三世仇》，西安易俗社演出《红灯照》。

3 月，陕西省文化局发出关于恢复上演剧目的通知。开放的现代戏有《焦裕禄》、《两颗铃》、《血泪仇》、《梁秋燕》等二十二个。第一批开放的传统剧目有《窦娥冤》、《游龟山》、《三滴血》、《四进士》等十个。

4 月 16 日，文化部艺术局吴雪、侣朋等来西安观看秦腔《西安事变》内部彩排，认为运用地方戏曲表现革命领导人，特别是塑造周恩来同志这一艺术形象，还是第一次，是成功的尝试。

6 月，秦腔《西安事变》继续演出时，陕西省文化局通知，根据中宣部二号文件精神，规定戏曲和歌剧暂不做塑造老一辈无产阶级革命家形象的尝试。《西安事变》停止演出。

7 月 22 日，西安市名、老艺人会演大会第一轮演出结束时，向大会汇报演出秦腔《二堂献杯》(刘易平、孟遏云主演)、《连升店》(杨令俗、樊新民主演)、《赵云闯府》(颜春苓主演)；豫剧《穆桂英挂帅》选场(张凤云主演)；越剧《梁山伯与祝英台》选场(高剑琳、许瑞春、姚月红主演)。刘毓中演唱了秦腔《三滴血》、赵玉兰演唱了评剧《穆桂英挂帅》选段。

10 月，陕西省“文艺创作剧目会演大会”在西安举行。

10 月 1 日，陕西省革命委员会文化局、西安市革命委员会文化局联合举办“庆祝中华人民共和国成立二十九周年文艺演出”，省、市戏曲剧团以及外省、外县来西安演出的戏曲剧团分别演出了传统戏、历史剧、现代剧。

10 月 10 日，陕西省秦腔慰问团赴大庆演出。

本月，陕西省文化局开放第二批传统剧目，有《烈火扬州》、《打虎计》、《花木兰》等十八个。

11 月 1 日，陕西省文化局在西安召开文艺界千人大会，为在《三上桃峰》事件中和因演出《三上桃峰》、《园丁之歌》等戏而受到围攻批判和打击迫害的文艺团体、文艺工作

者彻底平反。

12 月，中国戏剧家协会陕西分会、陕西省剧目工作室被批准恢复筹建，大批下放干部被调回。

1979 年

1 月，《陕西戏剧》复刊。

2 月 22 日，陕西省文化局、中国戏剧家协会陕西分会联合召开会议，为《游西湖》、《三滴血》(包括西影厂拍摄的同名影片)、《赵氏孤儿》、《两颗铃》、《风云漫秦川》、《风雪桥山》、《女巡按》、《窦娥冤》、《破宁国》、《金琬钗》、《蟠桃园》、《曲江歌女》、《中国魂》、《老鼠嫁女》、《一文钱》(包括西影厂拍摄的同名影片)等十五个戏剧作品平反，恢复名誉。

2 月 25 日，秦腔《西安事变》按文化部通知，赴京参加国庆 30 周年献礼第四轮演出。

3 月，《陕西戏剧》第三期刊登了曹禺的《勇于实践的首创精神——看秦腔〈西安事变〉有感》、张庚的《戏曲能够塑造革命领袖形象——秦腔〈西安事变〉、越剧〈三月春潮〉观后感》、郭汉城的《戏曲表现现代重大事件的可喜成果——谈秦腔〈西安事变〉》的文章，对该剧的创作和演出作了肯定和赞扬，同时也提出了一些意见。

5 月，中共西安市委决定恢复原西安易俗社建制。

6 月 4 日至 14 日，西安市文化局和市文联举办“西安市名老艺人展览演出”，市属秦腔、豫剧、越剧、评剧四个剧种七个艺术团体参加，演出的节目有秦腔《祭灵》、《杀狗》、《反西凉》、《醉写赫蛮书》、《二堂献杯》、《看女》、《马超哭头》；豫剧《挑袍》、《小宴》；越剧《大公堂》；评剧《包公赔情》。

9 月 15 日至 10 月 8 日，陕西省庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出在西安举行。来自全省各地的近两千名戏剧工作者云集西安，十个地、市演出团和五个省直属演出团共二十一台晚会。秦腔《西安事变》、花鼓戏《屠夫状元》、秦腔《赵氏孤儿》、弦板腔《紫金簪》、花鼓戏《牧童与小姐》、京剧《射虎口》获演出甲等奖。



10 月 15 日至 25 日，陕西省文化局、中国戏剧家协会陕西分会在西安联合召开戏剧创作座谈会，戏剧工作者、艺术研究、评论工作者七十余人参加。座谈会对我省三十年来戏剧创作工作的经验和教训进行了初步探讨和总结。

10 月，陕西省文化局编印《陕西省庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出剧目选编》，开始发行。

11月20日至12月8日，陕西省群众文艺会演大会在西安举行。戏曲方面，铜川豫剧团演出的河南曲剧《刘糊涂断案》被评为剧本创作一等奖；二人台小戏《姑嫂挑菜》被评为演出一等奖。

1980年

2月，陕西省戏曲剧院改名为陕西省戏曲研究院。

3月3日，山西省运城地区蒲剧团应西安市文化部门邀请，在西安演出两个月。中国剧协陕西分会和西安市文联邀请王秀兰和该团的领导传经送宝，并组织省、市各剧团向蒲剧团观摩学习。

4月7日，陕西省文化局、陕西省戏曲研究院在西安隆重举行马健翎骨灰安放仪式。

5月20日，西安市文化局召开座谈会，纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十八周年，祝贺秦腔《西安事变》和话剧《西安事变》在建国三十周年献礼演出中光荣受奖，五十多人出席座谈会。

5月23日至29日，中国戏剧家协会陕西分会召开第二次会员代表大会。会议听取并讨论了分会的工作报告，通过了新会章和工作规划，选举了新的领导机构，鱼讯当选为主席。

6月，铜川市举行1980年青年演员汇演，全市三个专业剧团三十五岁以下的青年演员参加，共演出七场、二十二个剧目。会后请省著名老艺人作示范演出。省戏曲研究院任哲中等演出《悔路》等折子戏。

6月21日至7月2日，陕西省文化局、中国戏剧家协会陕西分会、西安市文化局、西安市文联联合举办"陕西省著名秦腔演员联合演出"，刘毓中等二十七位演员，演出了传统折子戏《黄鹤楼》、《悔路》、《辕门斩子》、《三娘教子》、《杀狗劝妻》、《断桥》、《杨三小》、《三上轿》、《柜中缘》、《庚娘杀仇》、《虎口缘》、《看女》、《放饭》、《赶坡》、《会审》、《三对面》、《打镇台》、《周仁回府》、《藏舟》、《连升店》、《路遇》、《杀庙》、《祭灵》、《鬼怨·杀生》和现代剧《血泪仇》、《祝福》、《洪湖赤卫队》选场。

12月1日至20日，陕西省文化局举办省直剧团新创作剧目汇报演出，戏曲节目有京剧《梨花渡奇案》、《汨罗沉冤》、眉户剧《爱与恨》等现代剧及秦腔历史剧《梁玉娘》。

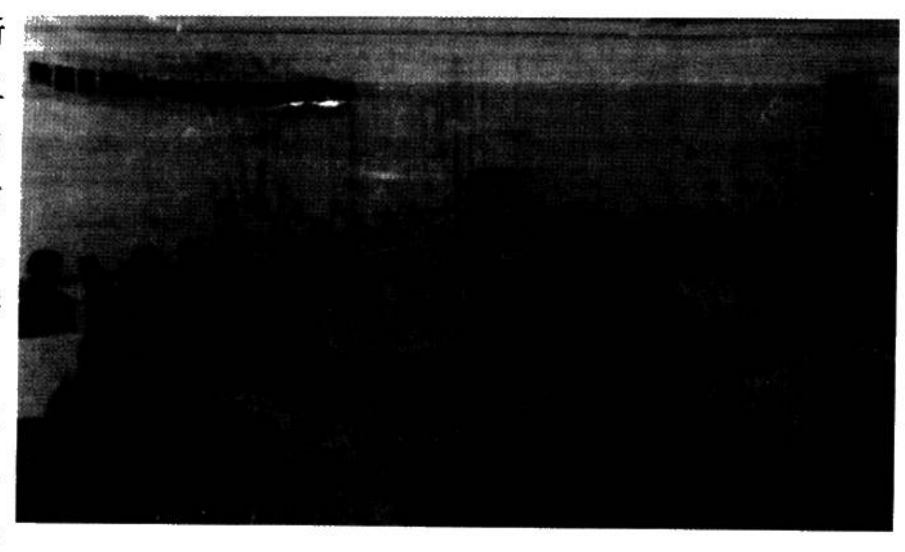
是年，陕西省同州梆子剧团成立。演员以原陕西省戏曲学校同州梆子班学员为主。

1981年

4月14日，中国戏剧家协会陕西分会"舞台美术学会"正式成立。

本月，陕西省1980年剧本创作评奖揭晓。秦腔《秦楼案》、花鼓《凤凰飞进光棍堂》获二

等奖；秦腔《丫环断案》、《审坛子》、《血绫配》、《审鸡》、《白龙口》，眉户《爱与恨》，秦腔《双镯记》、《满院春光》获三等奖。（见图）



5月，中国戏剧家协会陕西分会二届二次理事会议决定，由陕西省、渭南地区、渭南县三级文化局联合组成由师继祖等八人参加的“戏曲作家李芳桂史料研究组”。

6月15日，西安市文化局为刘毓中、宋上华、杨令俗举行收徒传艺茶话会，拜师学艺的中青年演员有王芷华等十人。茶话会上表演了刘毓中亲授的《释放》，宋上华亲授的《杀狗》、《拷红》、《拾玉镯》，杨令俗亲授的《激友》、《龙门寺》等剧片断。电视台为茶话会作了电视录像。

10月13日，西安市秦腔访日友好演出团赴日本国京都市参加文化节，并进行友好访问演出。主要演员有张咏华、全巧民、王玉琴、齐海棠、杨三瑜、毛文革、王侃中、张宁中、郝劼。所带剧目有《救裴生》、《柜中缘》、《会阵招亲》。（见图）



10月，西安易俗社创作演出的秦腔现代剧《白龙口》赴京参加全国戏曲现代戏汇报演出。获文化部颁发的奖状和奖金。

11月10日至17日，陕西省四市（西安、宝鸡、铜川、咸阳）职工文艺调演在西安举行。

11月20日至12月1日，为发展汉剧艺术事业，陕西省首届汉剧会演大会在安康举行。参加会演的有安康、商洛、汉中三个地区的八个专业汉剧艺术团体、本省各地的观摩代表以及湖北等兄弟省市汉剧界的代表共五百余人。陕西省文化局局长鱼讯致开幕词，副局长袁光作总结报告，中共陕西省委副书记白文华出席了闭幕式并讲话，参加会演的共八台晚会，十个剧目，演出二十六场。其中有经过整理改编的汉剧传统戏，也有新编的现代汉剧。陈伯华、李罗克等应邀为大会表演了汉剧《柜中缘》。有七个大型剧目、三个折子戏获集体演出奖，有三个剧目获剧本改编（整理）奖。大会还给在汉剧艺术上作出突出贡献的名老艺人和有一定声望的汉剧工作者欧定元等三十八人颁发了荣誉奖。

12月，陕西省"现代戏创作剧目调演大会"在西安举行。

12月中旬，西安市文艺界隆重庆贺刘毓中舞台生活七十年。庆贺活动中，陕西省、西安市秦腔演员演出了刘毓中传授的《卖画劈门》等二十多出折子戏。八十六岁高龄的刘毓中登台演出了《祭灵》、《路遇》、《韩宝英》等戏。

12月18日，庆贺刘毓中舞台生活七十年茶话会在西安人民大厦举行。同时出版了庆贺刘毓中艺术生活七十年专刊；举办了刘毓中舞台艺术图片展览和总结艺术经验座谈会。

1982年

1月7日至13日，中国音乐家协会陕西分会召开"陕西省戏曲音乐学术讨论会"，来自全省各地、市和省直文艺团体及艺术院校的音乐工作者五十余人参加。会议第一阶段讨论了一批论文，第二阶段探讨与研究了戏曲音乐的改革和发展问题。

2月，陕西省文化局举行了1981年全省剧本创作评奖。

4月，陕西省文化局主办的全省1981年剧本创作评奖揭晓。花鼓《六斤县长》、眉户《杏花村》、豫剧《康乐堡》获二等奖；京剧《红线记》，眉户《葫芦坝》，秦腔《马嵬坡》、《红菊花》，道情《意中人》，汉剧《赵镢头之死》，线戏《猪娃儿迷》获三等奖。

4月13日，陕西省剧目工作室在西安召开了"陕西省地方剧种学术讨论会"。参加会议的有省、市以及各地区共二十多个单位四十多名专家、学者和戏剧研究工作者。会议集中研究讨论了秦腔的源流问题。李尤白还提出了《关于建立中国唐代梨园纪念馆的倡议书》，得到与会者的热情支持。

8月28日，由中国戏剧家协会、陕西省文化局、中国戏剧家协会陕西分会、西安市文化局、西安市文联联合举办的"西安易俗社成立七十周年纪念大会"在易俗社剧场举行。出席大会的有吴雪、吴祖光、马彦祥、余从等来自北京和全国各地及全省各地的四十九个单位的六十二名代表。习仲勋、舒同等中央领导和全国文艺界的知名人士丁玲、阿甲、张庚、郭汉城、苏一平、马少波、周海婴等百余人发来了贺电或题词。中国艺术研究院、中国戏剧家协会、中央广播电台和北京市文化局和上海、辽宁、河南、吉林、湖北、新疆、宁夏、甘肃、青海等省（区）市文化艺术单位发来了贺电。吴雪代表文化部、马彦祥代表中国剧协、白文华代表陕西省委、丛一平代表西安市委在大会上分别致词。会后演出了现代戏《买电视》、传统戏《三对面》、《杀狗》和《水淹泗州》等两个晚会的节目。

本月，《易俗社秦腔剧本选》、《范紫东秦腔剧本选》分别由中国戏剧出版社和陕西人民出版社出版发行。

9月1日，经陕西省委宣传部批准，陕西省文化厅将原陕西省剧目工作室改名为陕西省艺术研究所。

9月中旬，"陕西省首届舞台美术展览"在西安举行。各级剧团中二百多位作者的作品



参展。(图为开幕式合影)

9月27日至10月18日,上海昆剧团首次来西安演出。共演出十五场。俞振飞演出了《写状》和《太白醉写》等。

11月,经陕西省地方志编纂委员会同意,开始筹备《陕西省戏剧志》丛书的编纂工作。

是年,陕西省艺术研究所编印的陕西艺术研究丛书《艺术研究荟录》第一辑刊行,为陕西地方剧种史学术讨论会论文专辑,收论文十篇。

陕西人民广播电台文艺部编辑、中国唱片社出版的盒式录音资料《百名秦腔演员唱腔集锦》出版发行。全十五盒,收1934——1982年近五十年来陕西秦腔演员李正敏、陈雨农、刘毓中等一百人的各类唱段一百零八段。

10月24日至11月13日,由文化部艺术局和中国戏曲现代戏研究会联合筹办、陕西省戏曲研究院主办的"中国戏曲现代戏研究会(1982年)年会暨戏曲现代剧本创作座谈会"先后在延安和西安召开。

12月,陕西省艺术研究所在西安召开省市戏曲界秦腔史研究专题规划会。与会三十余人。会期两天。初步提出了陕西省第二次秦腔历史学术讨论会计划。

剧 种 表

剧种名称	别 名	所唱腔调	形成或传入		流 布		现 状
			时间	地点	省内	省外	
秦 腔	梆子腔 西安乱弹 中路秦腔	梆子腔	明末清初	关中地区	全省城乡	甘肃、青海、新疆、宁夏、西藏等省区	现有专业院团七十四个,业余剧团遍及城乡
同州梆子	梆子腔 乱 弹 东路秦腔	梆子腔	明末清初	古同州府境内	关中东府地区		现有一个专业剧团,无业余演出
西府秦腔	梆子腔 乱 弹 西路秦腔	梆子腔	明末清初	古凤翔府境内	关中西府地区	陇东的天水、平凉地区	现已消亡
汉调桄桄	梆子腔 乱 弹 南路秦腔	梆子腔	明末清初	古汉中府的洋县境内	汉中部分地区		现有一个专业剧团和三十余个业余剧团演出
汉调二簧	山二簧 土二簧 陕二簧	二簧调 西皮调	清代初叶	古兴安府的紫阳县境	汉中、安康、关中、商洛地区		现有六个专业剧团,业余剧团亦有活动
道 情	拉波戏	道情调	清代中叶	关中地区	关中、安康、商洛地区		现有专业与业余剧团兼演
陕北道情	清涧道情	道情调	清道光年间	古榆林府的清涧县境	榆林、延安地区		现有专业与业余剧团兼演
线 戏		梆子腔	明末	古同州府的合阳县境	合阳、澄城、大荔等地	山西芮城、河南灵宝等地	现有一个专业剧团演出
老 腔	拍板戏	老 腔	清乾隆年间	古同州府的华阴县境	华阴、潼关等地		现有业余剧团演出

（续表一）

剧种名称	别　名	所唱腔调	形成或传入		流　　布		现　状
			时间	地点	省内	省外	
碗碗腔	阮儿腔、华剧	碗碗腔	清乾隆年间	古同州府	关中东府地区		现有两个专业剧团和业余剧团演出
弦板腔	板板腔	弦板腔	清乾隆年间	古西安府的礼泉及古乾州一带	乾县、礼泉兴平、咸阳等县		现有一个专业剧团和业余剧团演出
阿宫腔	遏工腔	阿宫腔	清嘉庆、道光年间	古西安府的礼泉县境	礼泉、富平、兴平等县		现有一个专业剧团演出
弦子戏	高腔	以弦子皮影发展的板式唱腔	清咸丰、同治年间	古兴安府的平利县境	平利县		现有业余剧团演出
眉　户	迷胡	俗曲调	清乾隆年间	古同州府的华县县境	全省城乡		现有两个专业剧团和业余剧团演出
大筒子	拉胡戏	筒子调	清嘉庆年间	古兴安府的汉阴县境	汉阴、安康、旬阳、石泉、西乡等县		现有业余剧团演出
八　岔	郧阳调	八岔调	清乾隆年间	古兴安府的旬阳、汉阴、安康一带	安康、汉阴、平利、旬阳等县		现有业余剧团演出
花　鼓		筒子调八岔调小调	清光绪年间	古商州的丹凤县境	商洛地区		现有专业与业余剧团兼演
关中秧歌		秧歌调民歌调	清咸丰年间	古同州府的韩城、渭南县境	渭南、华县、韩城等县		现有业余剧团演出

（续表二）

剧种名称	别名	所唱腔调	形成或传入		流布		现状
			时间	地点	省内	省外	
陕北秧歌		秧歌调 民歌调	明代	古榆林、延安府境	榆林、延安地区		现有专业和业余剧团兼演
二人台		民歌小调	清光绪年间	古榆林府的府谷、神木县境	府谷、神木、榆林等县		现有业余剧团演出
端公戏		端公调 筒子调	清嘉庆年间	古汉中府的西乡县境	汉中、安康地区		现有专业和业余剧团兼演
跳戏		跳调	金代	古同州府的合阳县境	合阳、韩城、大荔等县		现有业余剧团演出
赛戏		吟诵调	清道光年间	古榆林府的佳县县境	佳县、清涧、子长等县		现已消亡
蒲剧	蒲州梆子	梆子腔	清代末叶传入	关中东府、中府地区	西安市、延安、渭南地区		现有两个专业剧团演出
晋剧	山西梆子	梆子腔	民国二十六年传入	绥德、米脂等县	佳县、吴堡、子洲、米脂等县		现有六个专业剧团演出
京剧	平剧	西皮调 二黄调	清宣统二年传入	西安市	西安市、汉中和延安地区		现有两个专业剧团演出
豫剧	河南梆子	梆子腔	民国二十七年传入	西安市	西安、铜川、宝鸡、咸阳市等地		现有六个专业剧团演出
评剧	蹦蹦	由落子发展而成的板式唱腔	民国二十五年传入	西安市	西安市		现有一个专业剧团演出
越剧	绍兴戏	尺调腔	1953年传入	西安市	西安市		现有一个专业剧团演出



陕西剧种流布图
赛戏
二人台
榆林
陕北道情
秦腔
陕北秧歌
晋剧
陕北道情
赛戏
陕北秧歌
豫剧
延安
京剧
秦腔
眉户
蒲剧
陕北秧歌
蒲剧
豫剧
眉户
铜川
关中秧歌
豫剧
弦板腔
阿宫腔
道情
碗碗腔
秦腔
道情
眉户
道情
眉户
跳戏
关中秧歌
阿宫腔
线戏
秦腔
同州梆子
渭南
老腔
碗碗腔
眉户
道情
秦腔
西府秦腔
宝鸡
汉调二黄
豫剧
弦板腔
汉调二黄
秦腔
咸阳
眉户
碗碗腔
西安
蒲剧
道情
秦腔
汉调二黄
评剧
越剧
豫剧
京剧
关中秧歌
秦腔
商县
眉户
花鼓
道情
汉调二黄
大筒子
豫剧
眉户
道情
汉调桄桄
秦腔
汉中
京剧
汉调二黄
端公戏
大筒子
汉调二黄
大筒子
八岔
安康
道情
秦腔
端公戏
弦子戏
眉户
图例
地市所在地

志　　略



剧　　种

秦腔　因陕西简称为秦而得名。又名“秦声”、“乱弹”、“梆子腔”。民间俗称“大戏”，清代中叶以后，北京等地亦称“西秦腔”、“山陕梆子”。秦腔在陕西境内，因各地方言、语音的不同而演变形成了四路：流行于关中东府同州（今大荔）地区的，称“同州梆子”（即东路秦腔）；流行于中府西安地区的，称“西安乱弹”（即中路秦腔）；流行于西府凤翔地区的，称“西府秦腔”（即西路秦腔）；流行于汉中地区的，称“汉调桄桄”（即南路秦腔）。

秦腔盛行于陕西的关中、商洛、汉中等地。流行区域：西抵陇州，东至潼关，北达榆林，南不过宁强。向外曾流行至京、津、冀、鲁、豫、皖、浙、赣、湘、鄂、粤、桂、川、滇、青、宁、新、藏等省区。1949年后还传至台湾。域外远达苏联的吉尔吉斯共和国。

秦腔的渊源与形成的时间，说法众多，难以确考。明末清初，在秦中及晋南等地，已有班社演出活动。据陕西的秦腔老艺人王保顺（清光绪末年生）口述，关中地区，明代末年，有周至张家班等班社在民间演出，明王朝于西安建立的秦王府，还不断征选民间秦腔戏班入府演唱，以供娱乐，并选《五典坡》一剧，晋京为崇祯之母祝寿演出。（1960年《陕西省文化局秦腔调查资料》、《西安王宝钏寒窑历史调查资料》）到了清初，秦腔的演唱活动更为普遍，秦腔传统剧目《阎王乐》中有两句唱词，表述了康熙年间（1662—1722），陕西关中地区演出秦腔的盛况：“康熙王登基有四年，各州府县演乱弹。”（康熙四年，系1665年，距明亡的1644年，仅二十一年）陕西鲁桥镇张鼎望于康熙年间（1662—1722）撰写的《秦腔论》，还对当时的秦腔声腔和演技作了论述。张潮读了其作后曾致信作者，称赞秦腔声腔说：“听抑扬抗坠之妙，不觉色飞眉舞也。”（书已轶，信见《尺牍偶存》）康熙四十七年（1708），孔尚任往山西，赋《平阳竹枝词·乱弹词》二首，描写了他在平阳观赏的为康熙王献演的秦腔：“乱弹曾博翠花看，不到歌筵信亦难。最爱葵娃行小步，氍毹一片是邯郸。”“秦声秦态最迷离，屈九风骚供奉知。莫惜春灯连夜照，相逢怕到落花时。”（《孔尚任诗文集》）后于乾隆四十二年（1777），朱维鱼于陕西回京，取道山西，著《河汾旅话》，叙其于晋南赵城、霍县一带看到的秦腔说：“村社演戏剧曰梆子腔，词极鄙俚，事多诬捏，盛行于山陕，俗传东坡所倡，亦称秦腔。”在谈到秦腔与古《鸡鸣歌》不同时，又称秦腔为“山陕梆子腔戏”，“山陕梆子”一名，从此即出。这些史实证实：至迟在明末清初之际，秦腔确在秦中、晋南等地出现，并活跃于各地演出。其名称虽有“秦声”、“乱弹”、“梆子腔”、“秦腔”、“山陕梆子”等多种称谓，但其实

质都是同一声腔剧种，即为“秦腔”。

明末清初，秦腔流行的秦中与毗邻的晋南等地，向有黄河“三角洲”之称。这里文化、经济繁荣。自金、元以至明代，都是院本、杂剧、弋阳、昆曲等南北曲戏曲的繁演之地；民间艺术的根基也十分雄厚，民歌及各种说唱艺术，名目繁多，千姿百态。陕西关中儒、释、道三教所建的民间劝善堂，编写的以“劝善调”说唱的“劝善书”之类的说唱形式遍及城乡，处处可见。据清道光三十年(1850)《大荔县志》记载，仅明代大荔王锡黻一人编著的《劝善集书》，就达十卷之多。秦腔就是早期艺人，在这块丰厚的民间艺术的土壤中培育出来的。今人王依群提出：秦腔基本板式〔二六板〕是以类似民间“劝善调”的说唱形式为基础而创造的，并采用传统的节奏变化手法，从〔二六板〕再发展演化出〔慢板〕等秦腔的六大板式，构成了完整的秦腔声腔(见 1982 年王依群《秦腔声腔的渊源及板腔体音乐形成》)。说明秦腔声腔在形成的过程中，艺人们正是继承了金、元、明南北曲戏曲的成分和表现手段，以当地的民歌、说唱艺术为素材，加以创造而成的。这种新形成的声腔，系板式变化体形态，为适应广场演出，用枣木做梆击节，民间遂称其为“梆子”、“乱弹”。

自清初康熙时起，秦腔作为一种新出声腔，随着唱腔、表演艺术的不断完善，迅速向外发展。通过军队、商贾和艺人，传播到湖广、川藏、北京等地。康熙四十三年(1704)，顾彩游湖北容美，在《容美记游》中载，田舜年家班：“男伶皆秦腔，反可听(所谓梆子腔是也)。”康熙年间流居湖南的学者刘献廷(1648—1695)在衡阳听到了秦伶唱的秦腔，并在《广阳杂记》中写道：“秦优新声，又名乱弹，其声散而哀。”康熙四十八年(1709)，魏荔彤在《京路杂兴三十律》中说到了北京所唱的秦腔：“近日京中各班皆能唱梆子腔。”并作诗云：“学得秦腔新依笛，妆如越女竟投桃。”雍正年间(1723—1735)，于四川绵竹为官的陆箕永在《竹枝词》中写到了秦腔在川的演出情况：“山村社戏赛神幢，铁拨檀槽柘作梆。一派秦声浑不断，有时低去说吹腔。”雍正七年(1729)，戍守西藏拉萨的陕西籍官兵，也于军中“择其能演乱弹者，攒凑成班，各令分认脚色，以藏布制造戏衣，不时扮装演唱，以供笑乐。”(《雍正上谕内阁》)

清乾隆、嘉庆时期(1736—1820)，秦腔发展进入了盛期，西安和北京形成了两个演出中心。秦中各地，班社林立，演出频繁，出现了“今则乱谈盛行，……半夜空堡而出，举国若狂”的盛况。(乾隆史传远《临潼县志》)仅西安一地就有三十六个班社。最早为保符班，继有江东班、双赛班(因艺在保符、江东之上，故名双赛。后来，双赛班吸收了祥麟、色子等角，作为两大台柱，又更名为双才班)。在这些班社中，名伶层出不穷，如祥麟、小惠、宝儿、喜儿、琐儿、色子、金坠子、双儿、拴儿、太平儿、四两、碗豆花、竹林、满囤儿、史章官、姚翠官等，可谓人才济济，高手如云。“祥麟者，以艺擅，绝技也；小惠者，以声擅，绝唱也；琐儿者，以姿擅，绝色也”，号称关中曲部“三绝”。(乾隆四十三年严长明《秦云撷英小谱》)乾隆年间，还有一批秦腔艺人进入北京演出，出名的首推魏长生，他于乾隆四十四年(1779)至京入双庆部献艺，以《滚楼》一剧，名动京师，“观者日至千余”。(乾隆五十年吴太初《燕兰小谱》)乾隆五十三年(1788)魏长生南下扬州，引起轰动，赢得了“海外咸知有魏三，清游名播

大江南”的美誉。(嘉庆八年小铁笛道人《日下看花记》)此外还有三寿,亦搭班双庆部,演《樊梨花送枕》,摹写情态,如见真人。满囤儿入萃庆部,扮《如意钩》、《打擂订婚》,似如芍药翻阶,令人目眩。史章官在余庆部,声艺俱佳,最擅《霸王鞭》一曲。姚翠官,入双和部,演《滚楼》、《温凉盏》等剧,“绘影摩神,色飞眉舞”。(嘉庆十五年留春阁小史《听春新泳·别集》)除此,秦腔艺人申祥麟还经山西蒲州,北至太原献艺。(《秦云撷英小谱》)秦腔在江南等地的流行,亦呈“江、广、闽、浙、川、云、贵等省皆所盛行”,班子“时来时去”之况。(乾隆四十六年《江西巡抚郝硕复奏遵旨查办戏剧违碍字句》)

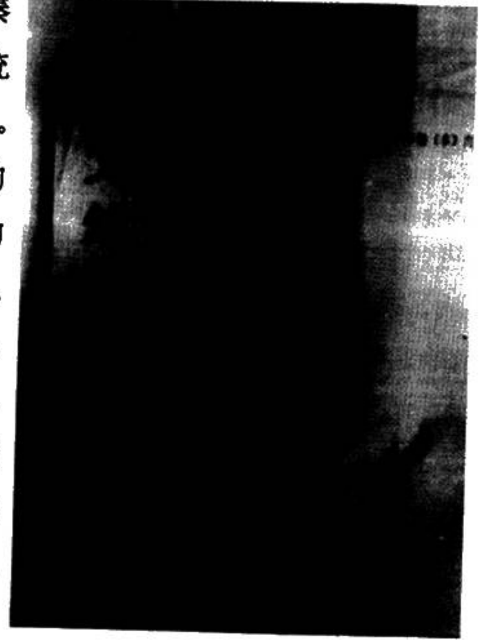
这一时期,秦腔在艺术上已趋成熟,板式变化体声腔体系基本形成,曲牌体声腔,仅在个别剧目或少数场次中兼而用之,艺人俗称为“哼扎子”(即唱昆曲)。乾隆初年唐英《古柏堂传奇》中提及的秦腔剧目《天缘债》已采用了七字、十字上下对偶句式的板式变化体形式。北京东泰山堂刊行的乾隆年间秦腔剧目《岳母刺字》,也是形式完备的板式变化体。陕西大荔嘉庆十年(1805)抄录的《画中人》,脚色体制齐全,生、旦、净、丑皆备。生行有老生、须生、小生之别,旦行又有老旦、小旦之分,化妆、装扮、砌末、排场亦很讲究。当时,秦腔唱腔已形成独特风格,具有慷慨激昂之美,“人人出口皆音协黄钟,调入正宫”,“其擅场在直起直落”,“变宫变徵皆具”,“声震林木,响遏行云”。表演技艺也有了新的提高,进入了“音中有态,小语大笑,应节无端,手无废音,足无徒跗,神明变化,妙处不传”的境界。(《秦云撷英小谱》)。所用乐器,“以胡琴为主,月琴副之。”(乾隆吴太初《燕兰小谱》)“弦索之外,全用击筑(即锣鼓)”。(《秦云撷英小谱》)并“以梆为板”。(乾隆李调元《剧话》)

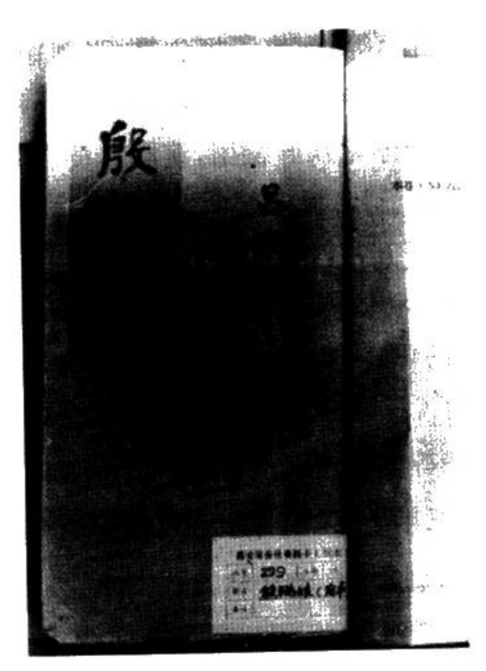
随着秦腔艺术上的成熟,此时风格上还开始形成了两大流派。《秦云撷英小谱》记载说:“秦中各州郡皆能声,其派别凡两派,渭河以南尤著者三:曰渭南,曰周至,曰礼泉;渭河以北尤著者一,曰大荔。”其中河北派为同州梆子,河南派为西安乱弹,以渭南、周至、礼泉三地演唱最佳。

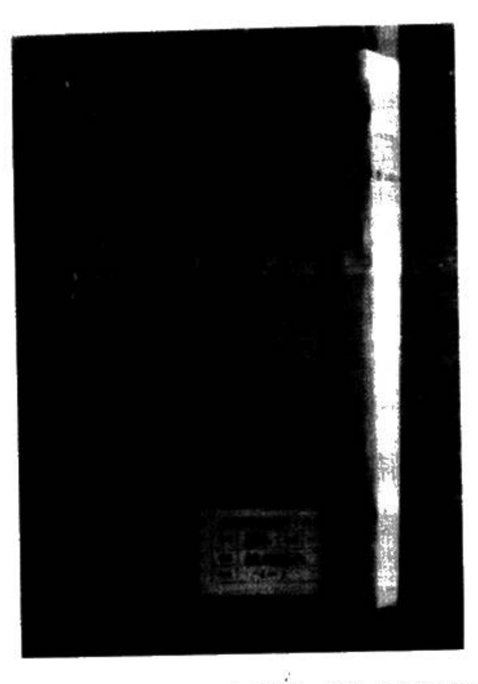
道光至光绪年间(1821—1908),西安乱弹得到了尤为突出的发展。西安郊县城乡各种宴席、庆典及祭祀活动都要演唱大戏秦腔。咸宁、长安、兴平等县元宵节,东岳庙会,常是陈戏多台,观众如潮。(民国二十二年《续修陕西通志》)西安四周各县,秦腔班社多达六十余处,最出名的为光绪年间的十大班,即长安的玉盛班、庆泰班、鸿泰班、双翠班,户县的金盛班,临潼的华清班,西安的中和班、德盛班、福盛班、玉庆班等。这些班社在演出中随班授徒,为秦腔造就了大批人才。其中玉盛班、德盛班、金盛班、华清班、福盛班出科艺人最多,计有:生行的刘丰收、二楼子、李范、十八红、润润子、银福子、李云亭、刘立杰、陆元子、晋公子、静娃、晏宝儿、党金良、茂盛儿等;旦行的要命娃、龙得子、随鞑子、五喜儿、梁箴、陈雨农、党甘亭、二宝儿、白菜心儿、四川红、曾鉴堂、出山红、三斗金、安鸿印、四海儿等;净行的水泗子、兰州儿等。这一时期,西安乱弹剧目丰富,经常上演的有《北邙山》、《无影簪》、《德胜图》、《反延安》、《汴梁图》、《打金枝》、《游西湖》、《双合印》、《合凤裙》、《抱琵琶》、《梅龙山》、《乾坤带》、《春秋笔》、《蝴蝶杯》、《玉虎坠》、《法门寺》、《走雪山》、《白水滩》、《八义图》、《闯宫抱斗》、《辕门斩子》、《杀狗劝妻》、《雷峰塔》等二百余出。与此同时,西安、咸阳等地还

出现了一批木刻书坊，如树德堂、泉省堂、聚会堂、裕兴堂、居义堂、永盛堂、澍信堂、广兴堂等，专门刻印秦腔剧目对外销售，以满足各地戏班的需要。刻印的剧目有《讨荆州》、《取西川》、《火烧绵山》、《观春秋》、《双玉镯》、《白老卖画》等百余种。

民国时期，是中路秦腔重要的发展转折阶段。一方面因其地利，便于兼取东、西两路秦腔（即同州梆子与西府秦腔）之长，取得了发展的优势；更重要的是，在旧民主主义革命风潮的影响下，改良秦腔之风蓬勃兴起。民国元年（1912），李桐轩、孙仁玉等，在西安发起创建陕西易俗社，以“辅助社会教育，移风易俗“为宗旨，建立了民主共和制的学社体制，设班培养演员，创立戏曲编写机构，同时对秦腔音乐、剧目、表演、舞美等进行了全面改革，使中路秦腔面貌为之一变，被称为“改良新声”，受到广大观众的普遍欢迎。一时陕西及西北各地纷纷效仿，蔚然成风。从此，东路、西路、南路秦腔开始衰落，逐渐被西安改良秦腔所取代。至民国十五年左右，改良秦腔覆盖全省，中路秦腔（西安乱弹）的命名遂废，通称秦腔。此时，陕西境内相继建立的改良班社，多达五十余个，主要有西安的三意社、榛苓社、正俗社、牖民社、新声社、集义社、尚友社，三原的秦钟社、新民社，高陵的化俗社，咸阳的益民社，凤翔的移风社，乾县的晓钟社，汉中的天汉社，宝鸡的新汉社，大荔的觉民社，蒲城的维新社、培风社、景化社，榆林的新剧团等。改良秦腔班社十分重视人才的培养，在民国三十多年的时间内，全省各社共培养学员两千名以上。陕西易俗社最多，共办班十三期，培养学生六百余名；其次为榛苓社，共办八班，培养学生四百余名；三意社共办七班，出科学生二百余名。其中较有成就的计一百五十余人，生行有刘毓中、伍富民、萧顺和、阎振国、和家彦、耿善民、刘易平、颜春苓、苏哲民、苏育民、沈和中、雒秉华、郭朝中、李益中、乔新贤、任哲中、毛金荣、焦晓春（女）等六十余人；旦行有刘箴俗、王月华、刘迪民、田玉堂、何振中、张镜堂、王应钟、郭育中、崔晓钟、董化清等五十余人；净行有李可易、张建民、姚裕国、李怀坤、孙省国、陈西秦、周辅国等二十余人；丑行有聂大少、苏牖民、马平民、晋福长、樊新民、汤涤俗、阎振俗、雷振中、王辅生等十余人。（王绍猷《秦腔纪闻》）改良秦腔提倡编演新戏，同时选择和改编传统剧目。《易俗社章程》明确规定了新编剧目的题材范围。民国六年，李桐杆又拟《甄别旧戏草》，提出了传统戏的取舍与改编标准。以易俗社为中心，形成了改良秦腔的作家群，主要剧作家有李桐轩、孙仁玉、范紫东、高培支、封至模、吕南仲、李逸僧、淡栖山等。编演剧目六百余本，易俗社最多，计五百余本，主要有《三滴血》、《夺锦楼》、《软玉屏》、《双锦衣》、《殷桃娘》、《还我河山》、《鸦片战纪》、《三回头》、《三知己》、《柜中缘》等历史戏，和《秋风秋雨》、《家国恨》、《双刁传》、《虎口团圆记》、《金手表》、《冤仇报》等时装戏，成为各地演出新剧的主要来源。民







国十年《桃花泪》、《小姑贤》、《将相和》、《露筋词》等十五个剧目，受到北京临时政府教育部的褒奖。民国十三年七月，鲁迅先生一行莅临西安，到易俗社观看《双锦衣》、《人月圆》等剧，并题写了"古调独弹"匾额。除此，三意社、正俗社、榛苓社，也编演了一批改良新戏，有《娄昭君》、《家庭痛史》、《卧薪偿胆》、《夫妇镜》等五十余本。整理改编演出的传统剧目有《游龟山》、《铡美案》、《花亭相会》等。易俗社擅长生、旦戏（小生、小旦），三意社则以生、净戏为主，成为两大竞争对手。刘箴俗的《青梅传》，刘毓中的《劈门卖画》，王天民的《入洞房》，李正敏的《五典坡》，王文鹏的《葫芦峪》，苏哲民的《激友》等，皆为上品，一日两场，座无虚席。民国十年后，易俗社的影响迅速扩大，南下武汉，东到河南，北至北京，往西到过甘肃、宁夏等地。三十年代后，孟遏云、梁韵秋、苏蕊娥等首批秦腔坤伶相继登台，改变了旦脚须由男扮的旧例，促进了秦腔表演艺术的发展。秦腔主奏乐器也由二股弦改用板胡，经琴师荆生彦的改造，创造出上下把拉法，扩大了秦腔音域，呈现出中正和平之美。"敏腔"创始人李正敏改掉了秦腔虚字托腔的唱法，使其声腔更加优美动听。陈雨农、党甘亭等，又为旦脚创造出"碰板腔"、"滚板腔"、"齐板腔"及"黄丽调"、"数罗汉调"等新腔，进一步丰富和提高了改良秦腔的唱腔艺术。表演上开始向京剧学习，延请京剧教练，教习武功，使武戏表演更加火爆热烈，干净利落。服饰开始自行设计制作，京剧旦脚化妆的古装头式亦被引进和采用。

与此同时，在以延安为中心的陕甘宁边区，秦腔改革运动也在进行，在毛泽东的倡导下，成立了陕甘宁边区民众剧团，以柯仲平、马健翎等为骨干，创造出了以反映边区人民革命斗争生活为内容的"新秦腔"。演出了《一条路》、《好男儿》、《查路条》、《中国魂》等新戏，受到边区军民的普遍欢迎。在民众剧团的启迪和影响下，边区各分区陆续建立了一批秦腔剧团，如安塞的边保剧团，演职人员有赵维川、周伯平、赵大纲等，演出了现代戏《查路条》、《中国魂》，以及本团创作的《英雄战士》等；泾阳七月剧团，演职人员有何纯渤、苏一萍、张云、陈瑞林、王群定、王小民等，演出了本团创作的现代戏《新教子》等；旬邑关中剧团，演职

人员有党启锡、张醒民、陈万哲、王瑞福、刘振海、王自忠等，演出了杨公愚、张剑颖创作的现代戏《大上当》、《抓壮丁》等；绥德民众剧社，演职人员有井秀珍、高鹏、梁文达、杜聿旺、刘智等，演出了现代戏《中国魂》、《查路条》、《考试》等；淳化八一剧团，演职人员有陈瑞林、袁光、屈映明、王群定、谭增成等，演出了现代戏《新教子》、《抓汉奸》、《五典坡》、《民族魂》等。此外，还有西北剧社，关警剧社等。民国三十一年五月，延安文艺座谈会后，各团纷纷下连队，下乡村，深入群众演出，积极落实边区戏剧运动的方针，发挥了“为战争、生产、教育服务”的作用。民国三十二年七、八月间，马健翎的《血泪仇》由民众剧团上演，轰动了整个边区，八一剧团为了配合大生产运动，创作演出了《双运粮》、《关中四杰》、《纺棉花》等。为了配合坚持抗战到底的思想教育运动，民众、八一等剧团还编演了《潞安州》、《梅花岭》、《石达开》、《史可法守扬州》等历史剧目。民国三十三年十月，陕甘宁边区政府召开边区文教大会，向民众剧团颁发了“特等模范”奖旗，授以马健翎“人民群众的艺术家”称号，并总结推广他们的经验。民国三十五年七月，解放战争拉开序幕，各团立即奔赴前线，配合战争进行宣传演出，在硝烟战火中创作了一批现代戏和新编历史戏，如民众剧团的《一家人》、《穷人恨》、《鱼腹山》，绥德民众剧团的《双报仇》，八一剧团的《兄弟会》、《儿子》、《闯王遗恨》、《打虎计》等。

中华人民共和国成立以后，陕甘宁边区的剧团先后迁至西安，创建西北戏曲研究院，后改为陕西省戏曲剧院。西安及全省各地县，或以民间班社为基础，或重起炉灶，共建秦腔专业院、团七十四个，从业人员多达五千余人。地市级社、团有：西安易俗社、三意社、尚友社、五一剧团、咸阳人民剧团、宝鸡人民剧团、渭南人民剧团、商洛地区剧团、榆林地区剧团等十一个；县级剧团有凤翔县剧团、洋县剧团、洛南县剧团、华县剧团、户县剧团、长安县剧团、耀县剧团、延安大众剧团等六十二个。各院、团荟萃民间艺人，吸收新文艺工作者及音乐创作、舞美专业人员，并普遍举办训练班，培养了大批新演员，壮大了秦腔艺术队伍。经过新老文艺工作者的改革，秦腔主奏乐器废除了二股弦，以板胡为主奏，增添了提琴、管乐等西洋乐器，形成了中西乐队相兼的混和体制。各地建立了专业的创作机构，在收集挖掘传统剧目的基础上，整理改编演出了《铡美案》、《游西湖》、《游龟山》、《法门寺》、《玉堂春》、《火焰驹》、《白玉钿》、《回荆州》、《打镇台》等优秀传统剧目二百余出。创作出《烈火扬州》、《一罐银元》、《三世仇》、《枣林湾》、《赶花轿》、《西安事变》等新编历史戏和现代戏百余出。五十年代末三大秦腔班晋京献技，并巡回江南十六省演出。任哲中、李爱琴演的《周仁回府》，马蓝鱼演的《游西湖》，萧若兰演的《藏舟》，萧玉玲、李应贞演的《火焰驹》，苏育民演的《打柴劝弟》，刘易平、刘如惠演的《辕门斩子》，袁克勤、陈仁义演的《下河东》，郭明霞演的《赶坡》，余巧云演的《三上轿》等，都成为广大观众欢迎的保留剧目。

七十年代以后，李正敏、王天民等一代名角相继离世，马蓝鱼等逐渐退出舞台，转入授艺育人和剧团管理工作，只有李爱琴等仍为舞台砥柱。经过十年浩劫，秦腔艺术人才青黄

不接，省、地、市、县又普遍通过开办艺校、培训班等形式，培养出一代新人，充实了秦腔队伍，呈现出新的发展趋势。

秦腔传统剧目有一千零四本，文戏、武戏兼备，尤盛须生、净脚和青衣戏。连台本戏、本戏、折戏和小戏均有，而以本戏居多。秦腔传统戏班的看家戏是"江湖二十四本"，包括《春秋笔》、《玉虎坠》、《五典坡》、《串龙珠》、《铁兽图》、《抱火斗》、《破天门》、《玉梅绦》、《八件衣》、《下河东》、《回荆州》、《八义图》、《忠义侠》等。生、旦、净、丑行当俱全，唱做念打也各有所长。艺人搭班以能否上演二十四本为考核标准。其次为折戏，多为本戏中或唱工，或做工，或武工，具有突出特点的重场戏，如《五家坡》中的《三击掌》、《别窑》、《赶坡》，《游龟山》中的《藏舟》、《二堂献杯》等。折子戏既是训练学员的启蒙戏，也是展现艺人才能的代表性剧目。秦腔的小戏，多是以丑脚为主的风趣喜剧，如《秃娃闹房》、《顶灯》、《背板凳》、《打砂锅》、《看女》等，群众称之为"耍戏子"。传统戏班庙会演出，常以本戏为主，本戏演出之前加演三出折戏或小戏，叫做一本加三折，民间俗称为"稍戏子"。开台首演敬神戏《大赐福》，全班演员皆出，穿戴班中最好戏装，谓之"亮箱底"；后选几位最佳演员，扮演几折拿手好戏，又叫做"亮把式"。

秦腔唱腔包括板路和彩腔两部分，每部分均有欢音和苦音之分。苦音腔最能代表秦腔特色，深沉哀婉、慷慨激越，适合表现悲愤、怀念、凄哀的感情；欢音腔欢乐、明快、刚健、有力，擅长表现喜悦、欢快、爽朗的感情。板路有〔二六板〕、〔慢板〕、〔箭板〕、〔二倒板〕、〔带板〕、〔滚板〕等六类基本板式。彩腔，俗称二音，音高八度，多用在人物感情激荡、剧情发展起伏跌宕之处。分慢板腔、二倒板腔、代板腔和垫板腔等四类。凡属板式唱腔，均用真嗓；凡属彩腔，均用假嗓。秦腔须生、青衣、老生、老旦、花脸均重唱，名曰唱乱弹。民间有"东安安西慢板，西安唱的好乱弹"之说。清末以前的秦腔，又叫西安乱弹，就是因其重唱而得名。其中有些生脚的大板乱弹，长达数十句之多，如《白逼宫》中汉献帝的哭音乱弹，要唱五十多句，讲究唱得潇洒自然，优美动听，民间称做"酥板乱弹"。《下河东》的四十八哭，要排唱四十八句；《斩李广》的七十二个再不能，要排唱七十二句。花脸唱腔讲究"将音"和"嗷音"，调高难唱，能者则成名家。秦腔曲牌分弦乐、唢呐、海笛、笙管、昆曲、套曲六类，主要为弦乐和唢呐曲牌。秦腔的音乐伴奏，向称四大件，以二弦为主奏，人称秦腔之"胆"。琴师在秦腔戏班中具有重要地位，常坐于舞台前场后部正中。伴奏音乐擅奏老调，音高为"三眼调"。三十年代后改用出调（即下把拉法）。

秦腔的表演自成一家，脚色体制有生、旦、净、丑四大行，各行又分多种，统称为"十三头网子"。一般戏班，都要按行当建置以"四梁四柱"为骨干的三路脚色制。头路脚色包括头道须生、正旦、花脸和小旦，二路脚色包括小生、二道须生、二花脸和丑脚，其他老旦，老生等脚均为三路脚色。各路脚色的佼佼者，均可挂头牌演出，其他即为配角。条件优越的戏班，常不惜重金邀请名角。各行皆能，文、武、昆、乱不挡的多面手、好把式，又称"戏包

袱"，或叫"饱肚子"。秦腔表演技艺十分丰富，身段和特技应有尽有，常用的有趟马、拉架子、吐火、扑跌、扫灯花、耍火棍、枪背、顶灯、咬牙、转椅等。神话戏的表演技艺，更为奇特而多姿。如演《黄河阵》，要用五种法宝道具。量天尺，翻天印，可施放长串焰火，金交剪能飞出朵朵蝴蝶。除此，花脸讲究架子功，以显威武豪迈的气概，群众称其为"架架儿"。

同州梆子　又名"东路秦腔"。民国二十七年(1948)以前民间俗称"桄桄"、"乱弹"或"硬戏"。1949年王绍猷撰《秦腔纪闻》记称"同州梆子"。以同州(今大荔)、朝邑为中心，流行于关中东府十余县。北达绥德，东至潼关，南抵洛南，西行渭南。明清时期，曾传至北京、山西、河南、湖北、湖南、江浙和甘肃、青海等地。

明代末叶已有班社和演出活动。据同州梆子老艺人王谋儿(清光绪中叶生)等口述，崇祯年间(1628—1644)，李自成农民起义军，在大荔和蒲城之间的孝同练兵时，就以同州梆子为军戏，并将其传播到湖广、江浙和中原各地。大荔曾长期流传有"坡南出了个驴子欢(吕子谦)，一声就能吼破天。不唱戏，没盘缠，跟上李瞎子过潼关。唱红了南京和燕山，不料一命丧外边"的民谚。(驴子欢系明末同州梆子艺人，李瞎子即李自成。)清末徐珂在《清稗类钞》中亦云："或曰秦腔明季已有，以李自成之事证之。"至清初康熙四年(1665)，同州梆子出现了同州邹邑班的白牡丹及合阳黄菊花等名伶，并晋京献演。音乐伴奏以月琴、琥珀、琵琶等弦乐为主，用"二眼调"。(同州梆子清代传统剧目《阎王乐》)

乾隆年间(1736—1795)，同州梆子板式变化体唱腔艺术已臻成熟。(嘉庆十年同州梆子抄本《画中人》)音乐伴奏以二股弦为主奏，月琴、琥珀附之，定"三眼调"。其唱腔艺术，曾以"大荔腔"独树一帜，与礼泉腔、周至腔、渭南腔并驾齐驱。同时涌现出了双凤班、居凤班、杨家班等班社，及同州的小惠、长安的喜儿、蒲城的黄三儿、澄城的郭九、周至的宝儿、琐儿等一批艺人。琐儿、小惠至西安，搭同州腔江东班献艺，与渭南腔祥麟同获关中曲部"三绝"之誉。(严长明《秦云撷英小谱》)

嘉庆至光绪年间(1796—1908)，为同州梆子的发展盛期。继嘉庆年间(1796—1820)出现的东北社、老县班、张吉娃班后，道光、咸丰年间(1821—1851)还出现了著名的四大班和八小班。四大班为潘汉龙班、梁光班、齐唐班、许建仁班；八小班为八牛村、刘门村、南仵村、吴王村、同覝村、坊镇、箕子村及潼关康家等班。光绪二十年后至民国初年班社倍增，多达三十多班，出名者有清泰班、德胜班、三合班、义成班、彩胜班、集兴班、兴义班、亦咸班、兴泰班、三杰班、金盛班、二合班、义英班、乾盛班、临盛班、权盛班等。著名艺人层出不穷，生行有郓宝儿(麻子红)、随官、冬至儿、四成儿、爹记儿、双喜儿、元元红(成喜儿)、十二红(薛固久)、宴宝儿、晋公子、王谋儿、拜家红、兰州红(燕四儿)、王观登、六指子等；旦行有兴业儿、长命儿、平安儿、润润子、李桂亭、双元儿、水铃儿、同顺儿、中科儿、启运儿、四川红、季海儿、竹娃、朱林逢等；净行有五五子、虎虎子、银顶儿、闷桶、八百黑、三喜儿、同州儿、庚寅儿、云科儿、纪虎儿、丑娃、罩罩子、姜科儿、二麻子、大木头、二木头、王赖赖等；丑行有皂皂

子、碟碟子、兰州儿等，皆享誉东府各县，出现了“活韩信”、“活马武”、“拜家红”等人所共知的表演能手。“盖陕西”长命儿、及须生王谋儿、大花脸银顶儿等还去北京搭班多年，利威公司曾为长命儿灌制《白蛇传》、《兴汉图》唱片两张。渭南“十二红”薛固久去京献技后，改搭直隶梆子班演出，饮誉京师。一些艺人还在京成立了“义泰班”，驻京演出多年。此外，还有六指儿、拜家红、七百黑及赛行娃、一声雷、百灵儿等南下四川和湖北；朝邑兴盛班、大荔李狗娃班，北赴山西太原、介休、太谷、榆次等地巡回演出。大荔名旦水铃儿演技最佳，曾有："水铃儿、一巧旦，会运浆、会舞剑，支火棍、打焦赞，扮贺后、去骂殿，一扎场儿七回变”的民谚。这一时期，上演了大量剧目，嘉庆十年(1805)抄存的《画中人》，十三年(1808)抄录的《刺中山》，道光至咸丰、同治年间抄录的《玄都观》、《六郎坐帐》、《金陵讨封》、《龙凤针》、《普救寺》、《鸳鸯剑》，以及同治、光绪年间大荔三元堂、清义堂和咸林(今华县)永庆堂木刻的《铁角坟》、《人之初借钱》、《司马懋断阴》、《下河东》、《昭君和番》等，都是同州梆子的独有剧目。并出现了一批文人之作，如合阳雷学谦的《青云庵》、许攀桂的《碧天砂》、蒲城何书宝的《节义楼》、大荔张仙曲的《镰山镜》、渭南张元中的《一笔画》等。

中华民国初年，西安改良秦腔迅速东进，渭南、大荔、华县、蒲城等地改良新班不断出现，使同州梆子地域日趋缩小。由于战乱和饥荒所迫，至本世纪二十年代，仅有石拐子于陕北绥德成立同州梆子剧团坚持演出十余年，关中各地已呈班社解体、艺人星散的衰落局面。华阴牛百顺、潼关朱怡堂等，转至兰州搭班演出，华县张新春的福盛班，远出青海西宁驻班谋生。技艺出名的一些艺人如“二麻子”赵步瀛，“咬牙旦”赵杰民，“迷三县”朱林逢，“猛开花”王德元及拜家红、何祥初等，均转入西安易俗社、榛苓社、三意社任教或演出。还有些改操他业藉以糊口。民国十八年(1929)王谋儿、张海娃等艺人虽历尽千辛万苦，攒凑成班，也不日即散。三十年代后，这一古老剧种遂成绝响。

同州梆子传统剧目一千多本，大部分失传，抄藏者仅二百余本，多为历史题材戏，以正旦、老旦、老生、花脸、武生戏见长，文武兼备，尤重袍带戏和靠甲戏。《黄逼宫》、《反五关》、《石佛口》、《铁冠图》、《烙碗计》、《打銮驾》、《苟家滩》、《辕门斩子》、《黄鹤楼》、《战宛城》、《蛟龙驹》、《卖华山》、《两狼山》、《葫芦峪》、《劈三关》、《得胜图》、《游武庙》、《华容道》、《贺后骂殿》、《荆轲刺秦》等，都是各地常演剧目。《破宁国》为净行的专行剧目，所谓“四净加一黑，必定破宁国”，就是当地群众对《破宁国》一剧特点的概括。

同州梆子唱腔系板式变化体，有欢音和苦音之分，主用本嗓歌唱。有〔塌板〕、〔滚板〕、〔代板〕、〔摇板〕、〔尖板〕等基本板式，彩腔较多，善用“安”字拖腔，名“安安调”。个别剧目杂用昆曲，如《渔家乐》；也用罗罗腔，如《石佛口》等。伴奏乐器以二股弦为主，辅以三弦、胡琴、琵琶、琥珀等。唱腔过门短促，更显“繁音激楚”之美。

脚色行当齐全，特重花脸、须生、正旦、武生等四梁四柱为主体的组班体制。分行比较严格，旦行的老旦、正旦、花旦，生行的须生、老生、红生，净行的大净、二净、三花脸，小生行

的文生、武生，丑行的文丑、武丑，都有严格的区分，表演规范各不相同，如文小生只用窄嗓，不得随意变更。

同州梆子以武功戏擅长，居四路秦腔之首，演出讲究五段式：〈一〉天官帽头——吹奏〔三眼腔〕之类的成套曲牌；〈二〉锣鼓吵台——吹号、放炮、演奏各套锣鼓曲；〈三〉男女接场——全部脚色"亮箱"；〈四〉武打开场——表演各种奇特技巧；〈五〉开正本戏——先出折戏，后出本戏。表演讲究功底、架势与特技。学生学戏，要求先练"连环套"，进而接练基本功，然后再练行当技巧与特技。旦行倚重跷功、手帕功、变衣功、背翻功，生行倚重靴底功、帽翅功、头巾功、髯口功、空翻功，丑行倚重吊帽盖、钻席筒、夹鸡旦、簸簸箕、钻铡刀，武行倚重腾挪空跃、真枪实打，经常运用穿火靠、踢纱帽、翻天印、钟离衣、镖叉、转盔、翎扫灯花、碗打碗、跳判喷火、耍翎子、三节棍、打链枷、勾链拐、打口条、鞭扫灯花、指扫灯花等传统技艺。在表演中施放烟火也很讲究，有烧山火、圆圈火、扑灯蛾、碰头火、金线吊葫芦、七十二把锉刀火等近二十余种。

中华人民共和国成立后，在党的"百花齐放，推陈出新"方针指引下，陕西省人民代表大会提出了挖掘传统，恢复同州梆子的议案。陕西省文化局采取积极措施，于1957年责成陕西省戏曲学校招收学员七十四名，成立了同州梆子班，聘请王谋儿、何祥初、王麦才、王赖赖、朱林逢、张海娃、段瑞峰等老艺人任教。该班学员1958年除在西安首演外，还赴大荔、蒲城、合阳、澄城等同州梆子流行区县作了演出，获得"老树红花"的赞誉。1961年晋京演出了《破宁国》、《石佛口》、《辕门斩子》等剧，引起戏剧界的关注。周贻白观看演出后，撰文认为：中国各地梆子戏曲剧种概源于同州梆子。1964年该班学生毕业分配至渭南，成立了渭南专区同州梆子剧团，1966年因"文化大革命"开始而解散。1979年又于西安恢复成立了陕西省同州梆子团，除恢复上演传统剧目外，还试验演出了一些新编历史剧和现代戏，再次使同州梆子获得了新生。

西府秦腔　又名"西路秦腔"，因流行于关中西府地区而得名，故有"西路戏"、"西秦腔"之称。盛行于凤翔、宝鸡，流行于千阳、陇县、太白、凤县、扶风、岐山、眉县、武功、周至等地。其流行地域，西至甘肃天水、陇西，北达平凉，南抵周至，东不过兴平。

据西府秦腔百岁以上的老艺人孙双钱（生于清光绪八年）口述，西府秦腔于明代末年已有班社演出活动，知名的戏班，为崇祯年间（1628—1644），组建于周至亚柏镇谭家寨的张家班，传班时间最久。早期的演出剧目有《求真经》、《对松关》、《节虎堂》、《六月亮月》等。（清末已失传）清乾隆年间（1736—1795），西路秦腔还以"陇州腔"之名传至中原，在祥符（今开封）一地和昆曲对台演出，宴席、喜庆多以陇州梆子充场（陇州即今之陇县），深得当地民众喜爱。（清乾隆李绿园《岐路灯》）乾隆三十六至三十八年（1771—1773）张家班还随军到四川的大、小金川，作过军戏演出。

清代道光至光绪年间（1821—1908），为西府秦腔最盛时期，仅西府十余县，就有一百

余班社流动演出，曾有“四大班、八小班、七十二个馍馍班”之称。光绪年间(1875—1908)，还由各班社集资，在凤翔南街修建了规模盛大的庄王庙，并成立了庄王会，由四大班长任大会长，八小班长任小会长。每年冬于庄王庙赛会演出一次，艺术高超的挂牌表彰，戏风不正的处以罚款或停演。四大班指眉县堤坞村的华庆班(其时，周至张家班已转售眉县堤坞村张鸿德，改名为“华庆班”)，虢镇西堡子田家的义兴班，东关阁底村王家的聚顺班，岐山平湖村高家的永庆班。八小班为凤翔的德娃班，陇县的顺义班(又名小张家班)，宝鸡的张万班及广顺班、吉庆班、祥瑞班、正和班、芮家班等。七十二个馍馍班中，以金背锅、杨进士、高三多、兔儿家等所建的班社较著名。从眉县王长官寨戏楼题壁可知，仅光绪二年(1876)就有广顺班，顺兴班、吉庆班、华庆班、顺义班等先后演出，可见演出活动的繁盛景况。除职业班外，还有各村镇民间组织的自乐班(习称“乱弹摊子”)，采用广场踏席、搭台或坐摊演出。每年大型庙会(如凤翔的苏公庙会、岐山的周公庙会)都要举行赛演，参加班社可多达三至五个，通宵达旦，昼夜不息。职业班社流徙甘肃演出者甚多，同治五年(1866)，周至李炳南还西抵甘肃天水，创建“鸿盛班”，传班多年。这一时期的名艺人有光绪初年出现的周至雷大平(老生)，以孔明、关公、岳飞戏见长，唱腔有绝调之称；新润子擅长刀马旦和武旦，并善昆曲，时有“新润子身带多少宝，跑马打揪实再超”的民谚；抱抱旦以善唱、善做而有名，民间生动地描绘为“看了抱抱的《走雪》，做起活来不用歇”。除此，还有侯大豹(花脸)、贾门儿(须生)、雷麻子(丑)、朱来娃(旦)、大品(生)、张奶奶(旦)、贾关公(艺名)、陈志美(旦)等。演出的剧目主要有《药茶计》、《双贵图》、《烈海驹》、《伯牙摔琴》、《两合关》、《地风剑》、《全家福》、《忠孝图》等。

光绪末年至民国初年，西府秦腔的一些戏班，因演出反映扶风张化龙领导农民反对官盐加费斗争史实的戏《打盐局》，遭到官府镇压、禁演，锐气大减，四大班人员减少过半，戏曲活动出现了冷落局面。民国二十六年(1937)抗日战争爆发后，随着河北、山东、河南、山西难民流入西府境内，受豫剧、京剧在宝鸡逐渐兴起的影响，西府秦腔开始回升，涌现出一批艺人。有须生王彦魁、张德明、侯烈(皇成)、魏根子、大元品(艺名)、司东纪、欧根娃、魏甲合、孙双钱、张泰、柴娃子等；净脚米留根、张大净(名不祥)、宝鸡张(外号)、谋娃、聂长、戴容、刘兴汉等；旦脚香苓、李嘉宝、杜周宝、李贵亭、碎鸡娃、莫粮、欧双来、邓桂(金钟)、运娃子、丑寅、腊娃子等；小生李甲寅、孙树娃、田涛、陈义等，琴师靳茂林、靳成侠等。民国二十九年(1940)以后，由于老艺人不断谢世，又受西安易俗社改良秦腔影响，西府秦腔的唱腔和表演风格，日渐向西安秦腔靠近，甚至被取而代之。

中华人民共和国成立后，1956年1月，幸存的西府秦腔老艺人张德明、李嘉宝、魏甲合、孙双钱等，参加了陕西省第一届戏曲会演大会。张德明演出《打騾子》，魏甲合演出《搜宫》，李嘉宝演出《搬石头》，孙双钱演出《王魁盘城》等折戏，均获大会奖状。同年8月宝鸡专区召集十六个县(市)老艺人四十五人，举行座谈并展览演出了《沙陀国》、《桑园会》、《时

迁偷鸡》、《古城会》等剧目;同时选拔出二十多位老艺人到西安献演,演出剧目有《双灵牌》、《禅台让位》、《抱琵琶》、《诸葛亮撑船》、《安安送米》、《卖苗郎》、《金马门》、《伍员逃国》、《白马坡》、《石佛寺》、《舍娃》、《三义节》等四十多出。孙双钱、张德明留陕西省戏曲研究院训练班任教;魏甲合、李嘉宝、张泰、戴容、温玉堂、沙得金、甘清荣、邓贵等,分配到宝鸡新声剧团,分别担任教练或导演。

1959 年至 1961 年,挖掘抄录西府秦腔传统剧目七百余本,其中连台本戏较多,有《鹦鹉传》(六本)、《瓦岗寨》(十本)、《王敦篡位》(七十二本)、《齐寡妇造反》、《下南唐》、《天宝国》、《对银杯》等(均为四至六本)。有唱工戏、做工戏和白口(念)戏,还有采用目连戏上刀梯等形式演出的《断王霍霍》和《符罗成圣》等。亦有同台同脚演两个朝代故事的套本戏《黄飞虎反五关》与《出五关》、《乾坤带》与《八件衣》、《鞭打芦花》与《绝鹦会》、《马芳困城》与《吴起困城》等。本戏《五典坡》中的《搬窑》、《红雁捎书》,《宝莲灯》中的《拷打秋哥》、《刘彦昌救子跳城壕》,《破金兵》中的《秦桧献妻跪顶灯台》,《财神图》中的《打骡子》,《山海关》中的吴三桂《红拆书》等折戏,都有西府秦腔的独特演法。常演的剧目号称"一琴"(《伯牙奉琴》等)、"二进"(《四进士》等)、"三廉"(《法门寺》等)、"四铡"(《铡包勉》等)、"四驹"(《烈海驹》等)、"五关"(《两合关》等)、"六逼"(《白逼宫》等)、"七山"(《玉阳山》等)、"八图"(《双贵图》等)多本。词格为七字、十字句式。擅长大板唱段,最多达一百三十多唱句。上场下场惯用两句对子,或四句诗,或八句骈,或长短句,如〔蛇雀燕〕、〔西江月〕等。

西府秦腔唱腔板路有〔大板〕(紧拦头,三锤拦头)、〔拉锤〕(大起,二六板头)、〔滚子〕(尖板头)、〔二倒板〕、〔倒板序〕、〔浪头带板〕、〔双锤板〕等。终板有〔齐板〕、〔留板〕、〔黄板〕、〔砸板〕、〔歇板〕;杂腔有佛号季子及吹腔、罗罗腔、勾腔、昆曲等。其中吹腔俗称"唧呐腔",一般除用于少数剧目的个别唱段外,还专门用来演出《打面缸》、《晒鞋》等剧目。西府秦腔的唱腔特点是调平、音软、深沉。"大板"尤为明显,柔和中显昂扬、苍劲中见优雅。许多名唱段,吸收"勾腔"唱技,上句唱完紧接下句首腔,音乐间奏后,又重复下句首腔唱起,时时翻高,艺人叫作"架桥"。

脚色分行,设四大行、七小行,有须生、大花脸、二花脸、小生、小旦、老生、青衣、丑等。扮演讲究一脚多能。老生兼演大净,须生兼演小生,小旦兼演小生,武生兼演武丑,丑脚兼演老旦,小花脸兼演彩旦,已久成规例。

脸谱化妆大方,笔法粗直,注重轮廓,多呈额宽、腮宽的长方型脸堂。有整面画、半脸画和套画(丑脸套花脸)。结合人物身份、个性、常于额部、两鬓加画物象——蜡烛、葫芦、鸟儿、蛤蟆、蝎虎、鳝等,以增强象征性。如楚霸王面谱:大黑脸,两眉画两条蛟龙;魏虎面谱:大白脸,两鬓画两只桃儿;焦赞面谱:大黑脸,两鬓画两个辣椒等。《黄河阵》中的燃灯佛,金脸,脑门上画有蝴蝶,用棉花贴成燃灯,唱"燃灯在空气中化蝴蝶"一句时,演员作"飞天"上下飘舞状表演。

科班课徒，用口传身带，施以记场口、台架、套管子方法。戏班设排戏班长，负责分配脚色，管理演出。凡庙会戏，首场必演《大奠酒》，依序上三个天官、五个星、四龙套、四角子及八仙，谓之"安神戏"；次演《封王》或《封相》，谓之《敬老郎》，后出正戏。一般会戏开台演神戏，脚色以神面全出，举行打台、祭祀、还愿、庆(迎)神、驱邪、祝福、安祥等仪式。加演戏单以外之戏，曰捎戏子。

西府秦腔风格粗犷。表演重虚，道白习插俗话，唱腔讲究火而不爆，沉而不散。大板起调十八拐，拖腔不带"衣"、"安"虚字音。特技很多，有钩鱼、铡人、换头、倒腕挂经，真假难分；鞭扫灯花、鞭打靠旗、五雷打碗、扑洪沟，绝妙惊险；打红拳跌叉、搬朝天镫、作胡旋舞、翻小翻，技艺夺目；搬石头、耍单鞭、抡大刀、跑马、打秋，做派高超。

1959年以后，西府秦腔除个别老艺人存世外，一般已无班社和演出活动。

汉调桄桄　又名"南路秦腔"。因流行于陕南，用汉中语音为基础演唱，又以梆子击节而得名。在群众中影响极深，有"吃面要吃梆梆子，看戏要看桄桄子"的民谚。

据汉调桄桄老艺人程海清口述，大约明代末年，关中周至、宝鸡等地秦腔戏班，经常从周至南下，经党洛路，到汉中洋县等地演出。可以考知的戏班，为明万历年间(1573—1619)洋县江坝的祁家班。至今洋县民间还流传：祁家班为一财主演戏，戏台搭于古墓之上，因墓穴下陷，戏台倒塌，塌死艺人多名的轶闻。经过明末清初的发展，到了清代乾隆年间(1736—1795)，洋县出现了本地秦腔戏班，艺人多为当地人，采用了本地方言和语音演出，汉调桄桄的名称便由此出现。(1959年《陕西省文化局汉调桄桄调查资料》)

清乾隆中期以后，至嘉庆时期，汉调桄桄逐渐形成了以汉中为分界的东、西两路戏。以洋县为中心，流行于城固、西乡、佛坪、镇巴等地的，称东路戏，又称下路桄桄，主要采用关中语音，擅演须生、正旦、大净为主的剧目；以南郑县为中心，流行于汉中、勉县、略阳、宁强等地的称西路戏，又称府坝桄桄，主要采用巴山语音，善演小旦、小生、小丑为主的"三小"剧目。两路交叉流播，遍及陕南，并南达川北，东到鄂西，西行陇南等地。

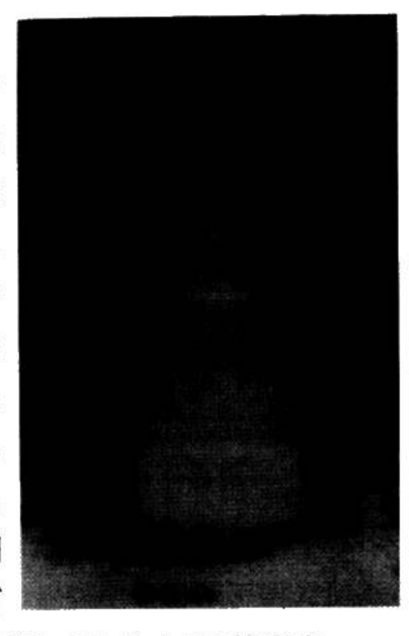
道光至宣统末年，汉调桄桄进入兴盛时期。东路戏有吴家班、周寿禧的周家班、王长隆的长隆班、程万鹏的海兴班、刘于德的德盛班、康老的天顺班、高正财的国庆班、王玉的同庆班、蒙于兴的同兴班、祝天鼎的义泰班、曹乡约的福永班、李光华的启俗社等。艺人中，大净有田五德(活曹操)、陈万春、程鸿于、范五福等；副净有陈万隆、王喜述、老黄瓜、刘腊娃、大竹杆等；老生有王喜满(活乔老)、麻烈子等；老旦有党金福、金火子、张庆云等；须生有刘太祥、严芳等；小生有刘栋才(活周瑜)、高正财、王玉等；小旦有王小凤(小红桃)、白兴真(红樱桃)、金不换等；青衣有程兴红、陈天祥、李光华等；丑脚有江里怪(艺名)等。从咸丰时起，洋县东路戏还出现了众多的科班，有咸丰初年创立的长字科，出科的主要艺人有王长隆(生)、王长寿(须生)、王长春(净)、陶长荣(须生)、张喜娃(旦)等。同治初年成立的有万(老)字科和于字科，出科的主要艺人有程万鹏(须生)、王万庆(旦)、王忠成(生)、任于福

（净）、刘于德（须生）、吴豁豁（副净）、于金（生）、于云（旦）等。光绪、宣统年间（1875—1911）成立的有海字科、天字科、顺字科、泰字科及隆字科和小万字科，涌现的艺人有刘海福（净）、白海录（须生）、程海清（旦）、秦海财（生）、梁海祥（丑）、张德明（须生）、海堂（净）、海朝（丑）、海德（旦）、华天堂（净）、马天龙（旦）、刘天太（生）、文天禧（生）、天中（生）、天财（丑）、宋顺彦（生）、孙顺福（净）、张顺红（旦）、刘泰祥（生）、罗泰坤（旦）、孙泰正（生）、刘泰恭（净）、阎泰芳（旦）、罗泰红（旦）、阎泰孝（须生）、陶隆福（须生）、陶隆顺（生）、王隆和（生）、王隆金（生）、董隆彩（旦）、吴隆仁（净）、车隆礼（旦）、邓隆秀（旦）、隆翠（旦）、陈万禧（净）、牟万庆（旦）等。清末西路戏出现的科班有庆字科、同字科、忠兴科等，出科的艺人有生脚彭庆德、同寿，青衣李庆红，大净彭庆元、张同福（艺名“盖汉中”），丑脚王庆万，须生李忠录等。脚色行当齐全，文武兼备。演出的剧目主要有《伍员逃国》、《帝王珠》、《四望亭捉猴》、《陈兴打娘》、《秦琼卖儿》、《党阁老辞朝》、《薛刚反唐》、《辕门斩子》、《秦桧顶灯》、《四连梦》、《血手印》、《七星庙》、《青梅宴》、《双相容》、《夜打登州》、《兴隆会》、《翠花宫》等。

中华民国初期，汉调桄桄又有发展，东路戏新出班社有洋县高正财的祥盛班、刘景虞的景福班、史丕显的治兴社、王吉甫的兆庆班、刘海州的吉庆班、程海清的德裕班、叶馥苍的新民社、张仲民的谓马剧社、魏瑞五的壮丁剧社、周洪儒的化俗社、程海清的新民学社等。同时期出现的东路戏科班有兴、启、庆、德、俗等科，出科的主要演员有谢兴隆（生）、王兴寿（生）、田兴华（丑）、王兴财（生）、白兴真（旦）、王兴孝（生）、程兴红（旦）、刘兴拔（净）、兴禧（丑）、宋放云（生）、武放娥（旦）、武启秀（旦）、广会子（生）、刘庆林（旦）、吕明庆（旦）、徐礼庆（旦）、许林庆（生）、黄太庆（生）、杨培庆（丑）、林祥庆（丑）、徐德禧（生）、吴德录（生）、阎德寿（生）、宋德广（旦）、李德源（丑）、赵德生（丑）、翟福俗（净）、樊录俗（须生）、董和俗（须生）、王仁裕（净）、华夫俗（旦）、李治平（旦）、张海荣（须生）等。西路戏（南郑县）的班社有明治社、五福班、聚乐社、高兴社、同乐社、协和社等。科班有文化科班、五福科班、艺华科班、林文科班等。出科名艺人有王庚子（大净）、李庆红（小旦）、何顺清（丑）、张文祥（大净）、刘文华（花旦）、杜文书（外号“黑熊”，丑）以及彭庆德、刘天太、海才、杨桂芳、马忠福、吴隆仁、王伍太等。演出的主要剧目有《甘露寺》、《黄金台》、《风筝媒》、《辕门斩子》、《铁龙山》、《摘樱桃》、《秋风扇》、《元彩剑》、《走玉瓶》、《梅鹿镜》、《唐王游圣湖》、《斩弥衡》、《坝陵川》、《飞鞘剑》、《月鞘剑》、《惠风扇》、《疯僧扫秦》、《襄公戏妹》等。民国十八年（1929），杨桂芳等人赴四川成都搭弹戏班献技，演出桄桄《白蛇传》和二簧《辕门斩子》，名噪锦官城。此时桄桄因进城演出的需要，改进了伴奏音乐，文场以反调板胡代替了盖板二弦，并增加了月琴、二胡和三弦。民国二十至三十年后，由于西安易俗社改良秦腔传入汉中，驻班演出，加上京剧和文明话剧也一时兴盛起来，影响所及，使汉调桄桄逐渐走向衰落，演出日趋简陋，不再用月琴伴奏。到 1949 年大部分班社解体，除木偶桄桄外，舞台大戏几成绝响。

中华人民共和国成立后，1950 年洋县成立了以程海清为首的洋县新民学社。（见下

图)1951年南郑县集同乐、聚乐、协和三个班社部分艺人,成立了南郑县新民剧社。从业艺员达二百余人,参加的老艺人有杨桂芳(旦)、程海清(老旦)、杜文书(丑)、马忠福(大净)、王伍太(须生)、孙太正(小生)、刘太利(副净)、董玉华(彩旦)等。演出的主要剧目有《帝王珠》、《打銮驾》、《甘露寺》、《六月雪》、《张松献图》等。并先后招收了六批学员,跟班进行培训,涌现出许新萍、陶河清、李共华、陈启民、曾建芳、陈妙祥等一批新演员,壮大了桄桄演出阵容。同时整理、改编演出的传统剧目有《反徐州》、《花田错》、《两狼山》、《苦节传》、《兴隆会》、《秀才外传》、《福寿图》、《嘉兴府》、《黄金台》、《宇宙峰》、《彩楼配》等二百余出;创作演出的现代戏有《红色种子》、《东风送暖》、《春风扑面来》、《春色满园》、《红雨银花》、《幸福桥》、《激流勇进》、《讨债》、《丰收之后》等多出。



"文化大革命"中,洋县和南郑县两个专业剧团全部撤销,大部分人员转业,一时汉调桄桄销声匿迹。1976年后,南郑县汉调桄桄剧团恢复,使汉调桄桄获得了新生。

汉调桄桄传统剧目抄藏本,计七百二十余本。特有剧目有:《刘高磨刀》、《镔铁剑》、《夕阳山》、《清平海》、《孔雀屏》、《红缨披》、《三下扬州》等百余种,经过历代艺人的锤炼,成为久演不衰的艺术珍品。辛亥革命前后,岳亮等一批文人还编写演出了一些反映现实生活的时装戏,如《白马寺玩景》、《袁家桥争亲》等,均有一定影响。

汉调桄桄音乐,为梆子腔板式变化体。唱腔板式有〔二流〕、〔慢板〕、〔拦头〕、〔七捶〕等,且有花音(欢音)、苦音及快板、慢板之别。杂腔杂调有昆曲、罗罗腔、吹腔、板歌、佛歌、吟诵调等,这些仅限于少数剧目和个别唱段应用。花脸、正小旦唱腔高昂,一般讲究要唱〔硬三眼〕。花脸讲究"将"音,且行腔音高八度,唱腔多用假声窄嗓,尾音托腔较长,艺人称为"老配少"。主奏乐器,三十年代前为盖板二弦,三十年代后,改用反调板胡,并兼用梅花调板胡,伴奏风格细腻、悠扬、悦耳、动听。

汉调桄桄的脸谱,上下两路戏风格各异,上路戏勾图简要,线条流畅,敷色单纯,讲究逼真;下路戏勾图繁细,线条奔放,敷色花丽,讲究夸张。

汉调桄桄的表演艺术虽然简陋,而程式特技却十分丰富。表演特技有顶灯、箍桶、变脸、换衣、揣火、烧包、抽肠换肚、撒莲花、枪破刀剑、刀破剑枪等五十多种。因经济条件所限,民国以前,服饰十分简单,生、净不穿靴,常穿草鞋演出,民间有"草鞋班"之称。化妆亦不讲究,旦脚涂粉少许,头插几支野花即可作场。民间崇尚唱工,讲究夜听十里大调。须生谢兴隆唱腔,号称"燕过梁",具有听远不听近的特点,被誉为汉中的好唱家,演出《葫芦峪》,《辕门斩子》等戏,观众为其放炮、挂彩,处处可见。

汉调二黄 原名"山二黄"、"土二黄"或"陕二黄",辛亥革命后,更名为汉剧。1949年中华人民共和国成立后,安康、汉中仍称"汉剧",商洛、关中仍称"二黄"。汉调二黄盛行

于安康、汉中、商洛及以西安为中心的关中地区。清末至民国曾流行到陇东、川北、云南、鄂西、豫西等地。

从安康流传的“二簧出自蒿坪河”的民谚可知，汉调二簧最初的发祥地为紫阳蒿坪河一带。最早的班社活动可以追溯到清代乾隆二年(1737)。1958年，据老艺人冯仁才、邱盛茂口述，蒿坪河东门寺的乐楼(戏台)上曾有“乾隆二年八月乾胜班在此破台”的题壁。生于乾隆三十六年的蒿坪河艺人杨履泰(杨家家谱)，曾于乾隆末期至嘉庆年间领泰丰班在蒿坪河一带演出，享名一时。嘉庆至道光年间，杨履泰与其子杨金年继续领班演唱，并于西乡沙河坝、屈家河，首次创办了汉调二簧科班，收徒六十余人，为二簧培养出“鸿”、“来”两辈艺人。“来”字辈最杰出的艺人为查来松和屈来寿，“鸿”字辈最杰出的艺人为贺鸿生。两辈艺人分散于安康、汉中、商洛、关中及四川等地领班演出，并不断在各地举办科班，教授学徒，遂使汉调二簧在各地得以传播和发展。在其流行过程中，因受各地语言、民歌、地方戏曲的影响，相继形成了汉中、安康、关中、商镇四路二簧，清末民初出现了班社林立，艺人辈出的兴盛局面。

汉中二簧：嘉庆至道光年间(1796—1850)，杨金年在汉中西乡开办科班的出科艺人，分赴汉中各地搭班或自行组班演出，并开科授徒。使汉调二簧在汉中各地扎下了根子，出现了职业戏班仁丰班、汉荣班，于道光二十年前后，还去湖北、安康等地演出。杨金年、查来松及张清寿(人称“活灵官”)，又接办了永、青、长三科，培训出的艺人，又分别组建起长胜、青云、永太等班，并跟班又代培出太、周、万字辈艺人，壮大了二簧力量，形成了上河调(汉中为汉水上游，当地俗称上河)二簧。张清寿死后葬于镇巴县城东北角，其弟子于坟侧修建“灵官庙”一座，庙内有张的塑像，成为后世汉中艺人祭祖之地。光绪年间(1875—1908)汉中、南郑等地，又先后办起了大同社、福庆班、双庆班等汉调二簧班社。光绪三十三年(1907)杨伟堂、苏峦玉、赵某(山阳县人)、贺保保(安康人)，合伙于南郑县秦家坝大安寺开办了天泰科班，共收学徒七十余人，为当时汉中最大的科班。三年后，西乡县的九、荣两科班四十余人被接纳入天泰科班，人员多达百人以上，曾开往四川演出。宣统二年(1910)于成都首场演出《满床笏》，轰动一时。至辛亥革命后，李伟堂才率班返回汉中。不久，戏箱交由郑天满领管，改天泰科班为兴汉社，成为汉中二簧的主力。中华民国初年至三十年间，马天庆(领班)与王吉元、王来寿等，跟班带徒培训出福、耀、玉、胜等辈学员，流布汉中各县，并组班演出，遂出现了宁强县的贺国斌班、胡家坝的赵开志班、留坝县的唐安荣班、德燕班等几十个戏班，使汉中派二簧开始出现了盛期。抗日战争后期，职业班社仅留有蒲正华所领的兴汉社，二簧戏顿呈衰弱景况。中华人民共和国成立后，由兴汉社和几个业余班社人员组成汉中市平民剧社，后改为汉中市汉剧团。1967年解散，1979年重新恢复。1981年与汉中市文工团合并，取名汉中市实验剧团。汉中汉调二簧语音接近四川，唱腔具有音调清新、柔婉的特点。主要盛行于汉中、南郑、西乡、城固、镇巴、勉县等地。

安康二簧：自乾隆年间（1736—1795），蒿坪河二簧乾胜班、泰丰班出现后，至道光年间（1821—1850），又有汉荣班（汉中派）、仁丰班、宜太班相继演出。咸丰十年（1860）安康籍艺人范仁宝（浑名范驴子）从湖北房县大觉寺率领瑞仁班回安康，于城内三义庙搭台售票演出，又在金堂寺、万寿寺开科授徒，培养出瑞、彩、方、盛四科安康艺人。该班阵容整齐，行当齐全，其唱腔杂有湖北民间曲调，人称下河调，具有唱腔清新悦耳，表演细腻神奇的风格，习者众多，使安康汉调二簧得到了长足发展。同治年间（1862—1874）出科的方、盛两科艺人，先后入关中、四川演出；瑞、彩科艺人长期驻足于安康地区，使安康汉调二簧在唱腔、表演等方面发生了较大变化。清末民初，安康各地班社日益增多，最有影响的为十三太字班。即金太班、福太班、鼎太班、广太班、隆太班、贵太班、仁太班、荣太班、盛太班、喜太班、治太班、裕太班和德太班。后因连年灾荒，兵匪横行，班社纷纷解体。民国八年（1919）安康艺人凌成佑，在城防驻军北洋第七师的支持下，成立了汉剧同心社，以安康城为大本营，于陕南汉水流域各县庙会、商会、乡镇售票演出，二簧再一次起兴。出现的艺人有青衣泰斗陈长庚，净脚陈天静、知长福，花旦阎保林，丑脚范大德、梁金玉，生脚徐茂才、黄大架，小生孙玉宝、李玉喜及安康二簧第一代女艺人钟玉凤、郭玉莲等。抗日战争爆发后，京、沪各地艺人逃至陕南，京剧、越剧、曲剧、话剧及秦腔传入安康，安康二簧又走向了低谷。凌成佑不甘现状，在同心社开办科班，培养了一批二簧艺人，使安康二簧再度出现了回升之势。中华人民共和国成立后，安康地方政府将同心社与西关自乐社合并成立安康人民剧院，先后排演了《小二黑结婚》、《穷人恨》、《九件衣》、《北京四十天》等剧目，受到观众欢迎。1956年安康人民剧院改为安康县汉剧团。专区各县也先后成立起县属专业汉剧团，从业人员达三百余人。1959年陕西省戏曲学校设立汉剧班，为汉剧培养学员七十五名，充实了汉剧新生力量。1981年陕西省文化局于安康举行了首届汉剧会演，名流荟萃，各呈异彩，把二簧戏推到了一个新的阶段。安康汉调二簧擅演文戏，唱腔秀丽、委婉，主要流行安康、旬阳、紫阳、平利、白河、汉阴、石泉等地。

关中二簧：流行于西安、三原、泾阳、凤翔、长安、蓝田、周至、户县、咸阳、耀县等地。注重唱工，剧本水词少，正、悲剧多，曲牌、打击乐多带秦腔风味。最得文人、商绅、旗、满、回民和军政要人的喜好。嘉庆末年，汉中来字辈出科学生贺鸿生，领班往关中宝鸡、虢镇、周至、户县、泾阳、三原、富平及西安南关等地演出。受其影响，泾阳、长安、周至等地，亦先后组织起二簧班社。光绪年间（1875—1908），出现了三原的清义班，泾阳吴寡妇班，并开始有坤伶清唱或挂衣登台。吴寡妇班搜罗艺人，延聘文人修改剧本，声誉日增。慈禧太后逃至西安后，该班曾应诏承奉献演，得到慈禧赠匾嘉奖。辛亥革命后，陕西督都张翔初，革命军师长张云山，支持在西安创办了二簧鸣盛学社，先后培养学员二百余人，成为关中地区二簧的最大科班。教师有赵安子、吴李乾等。出科的演员有山鸣歧、刘鸣祥、张鸣峰、雷鸣震等，成为关中二簧的中坚力量，曾受聘于四川、甘肃、河南等地传艺和演出。关中二簧演出的主要

剧目有《火轮牌》、《汜水关》、《破桃山》、《出五关》、《过巴州》、《锁阳城》、《四平山》等。民国十四年(1925)驻军贾兴运组织的二簧班,演出一时而解体。民国二十年,艺人王安奎创办志义科班,培养出演员刘志俊、刘志胜、冯志才、邵志福、董志杰等,同时还出现有庆义社和中兴社,因难以立足西安而多巡回于外县演出。1949年中华人民共和国成立初期,原"鸣盛学社"、"庆义社"等汉调二簧班社合并为"大众剧社",活动三年散班。自此,关中地区再无专业二簧剧团,仅西安、蓝田、户县尚有二簧研究会,经常组织一些业余演唱活动。

洛镇二簧:盛行于镇安、山阳、商县、洛南等地。向以武戏见长,演《八蜡庙》、《红桃山》等剧,使用真枪真刀。同治、光绪年间(1862—1908),出科于汉中西乡沙河坎杨金年科班的名艺人贺鸿生,曾从湖北、关中往返于商洛地区传播二簧,培养出赵安子、吴宝卿、简德昭、王广翠等一批二簧艺人,随之出现了丹凤县竹林关的姚政班和镇安县凤凰嘴的叶家班等,分别在商洛各地进行演出活动。赵安子、吴宝卿演技超群,颇受观众欢迎。光绪二十四年(1898),清廷还诏赵、吴进宫演唱。姚政班先后举办科班,培养出"广"、"庆"两科艺人五十余名,壮大了洛镇二簧的演出队伍。中华民国时期,二簧戏继续发展,出现的班社有柞水县北河代大爷班,商县城内孔海山的商山升平社,商县北区的屈映南班,镇安县城姚再胜的五福班,云盖寺的安乐社和柞水石镇、商县黑龙口、韩峪川、杨斜、东乡等地的二簧班,共十余个。艺人有代大爷班的刘五燕(红生、武旦)、张志富(二净)、朱长福(外)、龚金娃(末)等,五福班的尹荣山(净)、董兴平(旦)、金双庆(生)、雷鸣震(生)等,安乐社的罗福娃、陈大炮、刘子胜(生)、张长生(丑)、高志海(旦)等,商县、山阳、柞水县各班的李保林、王广翠、陈刚娃、黄亮子、吕庆华、张庆鸿等。演出的剧目主要有《斩黄袍》、《天水关》、《端午门》、《受禅台》、《天才吃馍》、《南北会》、《洪羊洞》、《白门楼》、《清河桥》、《大开榜》、《元宵谜》、《梵王宫》、《渔舟配》、《鼓滚刘封》、《双投唐》、《草桥关》、《月明楼》、《望儿楼》等。抗日战争期间,洛镇汉调二簧呈现萧条之势,不少班社解体。至抗日战争末期,只有柞水抗建剧团、镇安三胜班等还在演出。中华人民共和国成立后,1955年5月以大同社和抗建剧团为基础建立了商洛新生剧团,1956年秋,镇安县以三胜班为基础组建了群众剧团。1957年后又相继组建成立了山阳县和镇安县两个县级专业汉剧团,经常于本县及商县、洛南、丹凤等地巡回演出。并招收学员,培养出武新艾等一批演员。

二簧剧目号称"唐三千,宋八百,编传野史数不清"。经常流行上演的剧目,艺人称作"三本半戏",即:"封神"、"列国"为一本,秦汉、三国为一本,唐、宋、元、明、清为一本,无朝代的故事戏为半本。多数剧目取材于历史故事,也有反映民间生活的剧目。大小与长(整本和连台本戏)短(折戏和小戏)兼备。有象《张古董借妻》那种无一句唱词的白口戏,亦有《子周观鱼》、《进妹喜》、《曹刿论战》、《西乡擂》、《孙叔敖埋蛇》、《通天河》、《女界牌》等罕见的特有剧目。因二簧流行区域,盛行坐唱(闹玩子)形式,观众只注重听戏,故二簧文戏多,唱词多。《上天台》的刘秀,在《绑子上殿》一场的大唱段,多达百句以上。一般唱段也都有

四、五十句。许多唱段采用“莫非是”、“我为你”、“欺寡人”、“我好比”等套语开头，接连唱出数十句唱词。二簧有许多大本头戏，如《二度梅》、《孟丽君》、《正德游江南》、《芙蓉剑》、《一捧雪》、《征北海》、《借赵云》、《昭君和番》、《大登殿》、《芦花荡》等，都是连台本戏。《二度梅》一剧可演三天四夜，适应了农村观众爱看长戏的习惯。

汉调二簧做工细腻，表演传神。正所谓“马门帘一揭，不是自己而是戏中之人”。如吴宝卿（正旦）扮演《武家坡》的王宝钏，《汾河湾》的柳迎春，《桑园会》的罗敷女，同中有别，互不雷同，三个戏同台演出，相映成趣，观众百看不厌。二簧戏表演特技有喷火、变脸、耍獠牙、搓牙、踩跷等。有些戏（如《薛刚反朝》），还把花灯、彩船、龙灯、狮舞搬上舞台，灵活运用。汉调二簧的脚色行当，早期只有末行及生、旦、净、丑诸种。一般以生代老生，旦脚代小生，净脚代老旦，丑脚包杂角。后扩大为十大行，即一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九老、十杂等。一末为十行之首，开场先出，保持古剧中副末开场的格局。

汉调二簧戏以韵白和陕白为主。韵白即中州韵，字分尖团，四声并用。一末、二净、三生、四旦多用韵白。陕白通俗生动，常用歇后语、风趣语，极富乡土气息。五丑、六外、七小、八贴行当皆用陕白。二净行的包公、蒯辙和《淮河营》的刘禅（小生），也使用陕白。另外，还有按照脚色籍贯说方言白的惯例，如《打龙棚》的郑子明说山西话，《献地图》的张松道四川话，《渔舟配》的周渔婆说湖广话，《四进士》中的宋士杰、毛明、杨春用韵白，顾读道陕白，下书人姚庭春说河南话，老师爷讲黄州话。番邦异族、太监、宫人概用京白，如《法门寺》刘瑾、贾桂，《四郎探母》的番邦公主等，这些惯例沿袭至今。

汉调二簧唱腔分二簧调和西皮调两种，俗称二簧为“上把”，曲调唱法上讲究板起板落，用“顶牙子”开口。板式有〔导板〕、〔慢三眼〕等十二种。西皮调称“下把”，唱法上眼起板落，用“过牙子”开口。板式有〔导板〕、〔一字〕等十种。二簧的反调称反二簧（阳板），西皮反调称反西皮。另外，还有高拨子、四平调、徽调、昆腔、板儿腔、吹腔、高腔、看山腔等杂腔杂调。如《牧虎关》高旺，《三搜府》施公皆用徽调演唱；《大赐福》、《过二关》等全用昆曲演唱；《下河东》用吹腔（唢呐调）演唱；《钉缸》用七句半演唱；《小放牛》用小调演唱等。把西皮〔一字〕和〔二六〕唱调的过门重复一遍叫做“双环环”，是洛镇二簧的一大特色。整个曲调委婉不足，质朴有余，故有“硬腔”之说。二簧戏中，有二簧或西皮一调到底的，也有两种曲调交替使用的。有的上句唱二簧，下句接西皮；或前半句唱二簧，后半句唱西皮。如《二进宫》“跪臣”一节，徐彦昭前半句用二簧〔原板〕唱“吓坏了定国王”，杨博接“兵部侍郎”，就变成了西皮〔流水板〕。这种变调改板的“倒把”方式，是汉调二簧声腔的特点之一。

道情　又名“拉波戏”。因有帮腔伴唱而得名。流行于关中、安康和商洛地区。传统道情有围桌坐唱，广场踏席，皮影演出等三种形式。1956年后发展为舞台戏曲剧种。

道情的声腔来源不详，根据关中民间长期有“一经二词三道情”的说法，可能源于关中道教的说唱音乐，由道教的诵经唱词发展而来。（1963年《陕西省文化局关中道情调查材

料》)具体形成时间无考,从宝鸡阳平镇姜马道情班现藏清乾隆六十年(1795)的道情抄本《五果争先》、《石佛衣》等剧目考证,乾隆末年,关中西府地区,已有道情的班社演出活动。与此同时,安康商人赖世魁,因常往关中经商,还把关中道情带至安康,组建了赖泉班。嘉庆以后,道情进入了发展盛期。关中的西府、中府、东府各地,都有道情的演唱活动。出现的班社,主要有:西府眉县王长官寨班,岐山蒲村进香会班、麦禾营班、八家村班,中府西安市郊的新筑、灞桥、三桥、引镇的道情班,东府大荔的沙苑村班、蒲城的石羊村班等。主要艺人有:西府的姜卡来、李德胜、马富岗,中府的杨老五、赵广庆、李文用、许成礼、李来生、白米虫等。安康地区先后出现的班社,主要有:安康的李家班、王家班、刘家班、郭家班、徐家班、周家班、杨家班以及旬阳的赵家班等。出名的艺人有:李九祥、刘海山、王全能、杨登科、牛海山、李久科、郭觉财、郭天鹏、郭老七、杨天长、杨天才、李光宗、徐远占、李荣福、周大鹏等。主要活动于安康的恒口、五里坡及北区等地。其中,李家班还收藏有嘉庆年间的道情抄本《望夫山》、《赵王村》、《战潼河》等。咸丰、同治年间(1851—1874),关中临潼行者村道情艺人白米虫(因爱吃大米,故名"白米虫"),还南往商县,以小磨沟王彦杰祖父家为基地,组班授徒,使道情传入商洛地区。同治七年(1868),洛南桑岭兴办的张天泰班,历时较长,共经四代。除此,还有洛南灵口的张福海班,兑山的刘中喜班,保安的赵朝娃班、张西云班,永丰的谢德班,石门的樊虎娃班,及商县的李柯义、王彦杰、李兴臣、杨江湖、杨花蜡班等。光绪八年(1882),丹凤竹林关徐明启办的成顺班,后历徐崇福、徐盛荣等辈,先后相传五代,其艺术造诣及影响,久为民间所传颂。

民国年间,道情仍有发展。安康地区,仅旬阳、安康两县,就有二十余班。安康有李守金、王自成、王鹏举、郭荣华、杨朝洪、李清魁、冯成秀等领的班子,旬阳有庞世堂等领的班子,继续于安康县城、恒口镇、老君关及旬阳县城、赵湾、甘溪等地活动演出。每年安康县城的土地会,可有十多个道情班赛戏演出,观众拥满大街小巷,连唱半月之久。商洛地区有商县的袁根祥班、苏效瑞班、王占鳌班、周子举班、李绪平班、王让班、崔启运班、舒金贵班、张银贵班、刘双合班、李兴臣班、李仁杰班,丹凤的李昌林班、善念班等。关中地区,大荔的沙苑,宝鸡的姜马,眉县的王长官寨道情班,以及西安附近的新筑,长安的引镇等地道情会,仍在继续活动。

中华人民共和国成立初期,传统道情的演唱活动,依然有增无减,并涌现出一批新的班社和艺人。历史悠久的宝鸡姜马道情班,培养出了一代新人,有姜福、马生福、马定乾、姜得用、姜银科等二十余人。商县出现了金鼎班、科义班、新安班等班社及艺人王治银、贾西明等。安康还相继建立了专业道情班,当地政府分派专职干部予以领导和管理,除演传统剧目外,还演出了《北京四十天》、《赤胆忠心》等新编历史剧与现代戏《白毛女》、《穷人恨》等,为配合土地改革运动,做出了贡献。

道情在长期的发展过程中,经过艺人的不断创造,加上各地所用方言语音的不同,艺

术上出现了明显的差别，形成了三路道情，即关中道情、商洛道情和陕南道情。

关中道情。以长安为正宗，故名"长安道情"，亦称"关中道情"。演出主要为坐唱和广场踏席形式。盛行于长安、临潼、蓝田、户县、咸阳、兴平等县，尤以西安市郊的灞桥、三桥等地最为有名，号称道情的戏窝子。向西流布到西府宝鸡、岐山、眉县、长武、礼泉、扶风等县市，向东流播于东府大荔、蒲城等县。关中道情的传统剧目中，本戏有七十余本，折戏一百余本，有"正扎戏"和"乱扎戏"之分，正扎戏即神仙道化戏，以道教故事为题材，旨在宣扬道教教义，代表剧目有《大孝传》、《湘子出家》、《卖道袍》、《拜寿》、《认母》、《哭五更》、《挂画》、《归山》等。乱扎戏以历史故事戏、神话与民间故事戏为主，在演出剧目中占多数，主要的有《黄风岭》、《江流化缘》、《下昆仑》、《五雷阵》、《走麦城》、《五龙阵》、《玄武关》、《柳家坡》、《破洪州》、《石龙洞》、《杨二姐赶会》、《姐妹争嫁妆》、《王公敬怕老婆》、《四岔捎书》等。音乐唱腔以板式变化体为主，有欢音和苦音之分，俗称"阴波"和"阳波"。传统的唱词曲牌——九腔十八调，流传保存下来的仅有八腔十一调。八腔有〔节节高〕、〔高腔〕、〔推句子〕、〔皂罗袍〕等，十一调有〔大红袍〕、〔蛤蟆跳门坎〕、〔哀连子〕、〔拖音〕、〔气头子〕、〔塌句子〕等。板式变化体系统，基本唱腔板路有〔慢板〕、〔二六板〕、〔飞板〕、〔串板〕、〔滚白〕等。麻韵即帮腔，是道情音乐的重要表现手段，常用的有皂罗袍韵、大欢韵、小欢韵等五种。最能突出道情音乐特色的乐器为渔鼓、简板和三才板，艺人有"顶天立地的渔鼓，降龙伏虎的简板"之说。

商洛道情。盛行于洛南、商县县境，流行于丹凤、镇安、山阳、商南、柞水等县。多以坐唱、广场踏席和皮影演出为主要形式。传统剧目大致与关中道情相同。民间故事戏更有特色，主要有《老鼠告猫》、《小女婿》等。音乐唱腔为梆子击节的板式变化体。唱腔板路主要有〔紧板〕、〔二八板〕、〔辘子〕、〔尖板〕、〔滚白〕等，除有欢音、苦音之分外，兼用麻韵。以说唱体静板为主要演唱形式，唱白在音乐间歇中进行。唱腔多用真假声结合，民间有"平、压、吼、跳"之说。平用真声，压用假声(即二音子)，吼用喉音，多为花脸所用，跳音音程变化较大，多用于生、旦唱腔。

陕南道情。多以皮影形式演出，盛行于安康、旬阳，流行于白河、平利、紫阳、汉阴、石泉、西乡、城固、洋县、南郑、汉中等县。传统剧目有一千二百余本，多为历史故事戏和民间故事戏，神仙道化题材戏不多。剧目特点是：本戏多，折戏少，还有连台本戏《粉妆楼》、《文天祥》等，可演十几天。文戏重唱工，词藻秀丽，武戏重表演技巧。常演剧目有《大闹红灯》、《广寒图》、《荆钗记》、《五侯山》、《六巧图》、《雄黄剑》、《反冀州》、《黄花铺》、《笔砚仇》、《快活林》、《盘蛇山》、《张良卖布》等。音乐唱腔为板式变化体，主要板路十六种，有〔二流〕、〔代板〕、〔尖板〕等。欢音称"软调"，苦音称"硬调"，有麻韵。丝弦曲牌有〔点点花〕、〔柳青娘〕、〔风入松〕、〔寄生草〕等二十六种。唢呐曲牌有〔清水令〕、〔大开门〕、〔满江红〕等六十五种。伴奏乐器，清光绪二十年(1894)由艺人杨天才增加了唢呐，民国初年又由艺人杜柄增加了

板胡，使伴奏音乐得到了丰富和提高。

二十世纪五十年代，各地道情均由坐唱、广场、皮影等形式，发展成舞台演出形式。1956年，陕南道情皮影老艺人张子成，在安康恒口农业社成立了文艺俱乐部，首次试排了道情戏《三进士》。嗣后，安康汉剧团的专业文艺工作者向他们学习，把皮影道情搬上了戏曲舞台，这一次改革活动，引起陕西省文化主管部门的重视。1959年省文化局一面指示陕西省戏曲学校设立道情班，为关中道情培养新生力量，同时又指示长安县剧团、商洛地区剧团分别通过试排《隔门贤》等剧目，将关中派和商洛派道情，搬上戏曲舞台，于1960年参加了陕西省新搬上舞台剧种会演，至此，道情戏正式发展为舞台演出形式。六十到七十年代先后改编创作演出的剧目有六十多种。改编剧目有关中道情的《相爷搬兵》、《槐荫媒》、《小姑贤》、《隔门贤》、《墙头马上》，商洛道情的《水泼大红袍》、《一文钱》等。创作剧目有商洛道情的《山花姑娘》，陕南道情的《枯水新波》，关中道情的《嫁妆镰刀》、《赶鸡蛋》、《麻利嫂》等。1960年《一文钱》被西安电影制片厂拍成戏曲艺术片，发行全国各省市和香港、新加坡等地。

舞台表演多学习秦腔、汉剧。音乐更加秦腔化。关中、商洛、陕南各路道情全部采用了秦腔的武场乐器，二胡、大锣、手锣、大钹、牙子等一起进入了道情乐队。长安县剧团还使用了中、西单管混合乐队。

陕北道情　原名“清涧道情”，后因“陇东道情”和山西“神池道情”流入陕北，形成了“三边道情”和“神府道情”，故统称为“陕北道情”。流行于清涧、子长、志丹、绥德、榆林、子州、保安、吴起、定边、靖边、神木、府谷等地。

陕北道情最早出现于清涧县东解家沟的玄武村。据该村道情艺人王儒伦口述，清道光年间(1821—1850)，山西忻州一批道情艺人前来本村和附近的寨沟演出，始将山西道情传入清涧。后与当地的民歌结合，并吸收了眉户、秧歌的艺术成分，形成了清涧道情。最早组班演出的是王儒伦的老爷爷，称王家班，以坐唱形式演出。光绪年间至本世纪三十年代，清涧县出现了史家河、岩头、袁家河、乐堂堡等村的道情班子。他们经常出外演出，使道情戏传播到子洲、子长、志丹、横山、绥德等地，出现了村村社社有班子的兴盛局面。演出形式从坐唱发展为舞台演出，成为各地庙会赛戏的主要娱乐品种。往往是白天演出道情戏，晚上闹秧歌社火。每年春节期间，村与村的道情、秧歌班子还要进行下帖和还帖式的相互邀请演出活动，当地称为闹红火。

陕北道情的传统剧目多表现道教故事、历史故事和生活故事。有连台本戏、本戏和回回小戏。常演的剧目有一百余出，主要有《高老庄》、《湘子度林英》、《唐王游地狱》、《王祥卧冰》、《十万金》、《刘秀走南阳》、《李大开店》、《两世姻缘》、《合凤裙》、《毛鸿跳墙》、《二女子游花园》等。最长的连台本戏《雪拥蓝关》，可连演三天三夜。陕北道情生、旦、净、丑齐全，并以须生、正旦、小生、小旦、小丑为主，花脸无唱腔，均为道白。秧歌风味浓厚，动作大方，

以扭、摆为主，无严格程式，生活化动作较多。重唱工，无武打戏。包头(旦脚)和花脸化妆额戴明镜片，下吊两个丝帕。服装多借用秧歌衣袍，有的则沿用大戏服装。有用民间土布制作的，也有用纸剪成的，因地制宜，无一定规范。

陕北道情音乐为曲牌体，曲调有〔平调〕、〔土字调〕、〔十字调〕、〔耍孩儿〕、〔终南调〕、〔高调〕、〔阳北调〕、〔二五锤〕、〔十字调〕、〔八字调〕、〔太平调〕、〔浪堂调〕、〔金丝疙瘩调〕等二十余种。每调又有〔平板〕、〔阳板〕、〔落板〕、〔代板〕、〔导板〕等板头和板尾。无帮腔〔嘛韵〕，曲调词格一般为六字、八字、十字句式，也有三字、四字不等。四句一段。伴奏音乐分文武场面。文场乐器有小三弦、四音子(用四股弦、双马尾制弓)、管子，号称三大件。武场有简板、渔鼓和陕北道情特有的脆鼓子和小铰铰等，构成了陕北道情音乐的显著特征。

民国二十四年(1935)红军长征到达陕北，陕北道情进入新的发展阶段。道情艺人在传统道情的基础上，于横山等地创造出一种新道情，因多演出反映陕甘宁边区人民革命斗争生活的现代戏，故被群众称为“翻身道情”。艺术风格与老道情迥然不同，老道情深沉悲壮，新道情欢乐、豪放和明快，多富有新的时代特色，普遍受到了欢迎。老道情因之日益衰落，各地城乡班社均改唱新道情，如清涧下武村班、曹家塔班、陈家坪班、坡家沟班、八斗岔班、淮家湾班、横山破罗村班、柴辛梁班、子洲裴家湾班、强家沟班、刘家川班、子长强家沟班、榆林镇川堡班、延川白家河班等。从这些班社中涌现出许多优秀艺人。乐师有：田思、任拦挡、刘仲众、曹存书、白世亮、黄金鏊、刘永海、白凤海、李振有、张玉合、郭占山、张成祥等；演员有：张海生、张国苍、张国万、刘汉珠、黄德铭、李向海、白树林、刘永义、李敬胜、惠克俭、李培成、郭吕才、惠万年、惠万国等。民间自编自演的道情剧目数以百计，以现代戏为主，主要的有《家庭图》、《二流子转变》、《王长生揽工》、《劝子归队》、《纺纱》、《南下开荒》、《难民图》、《王三小求妻》、《禁洋烟》等。新道情的唱腔，经过艺人改造，板式变化体成分不断增多，采用了〔二流板〕、〔大起板〕、〔箭板〕等板路。乐器上，改用板胡为主奏，并增加了提琴、打琴、长笛等，丰富了音乐表现力。清涧骆儿巷一琴师还在四音子的基础上，改制出一种六音子，受到广大观众的赞赏。

中华人民共和国成立后，陕北新道情有了进一步发展。各村堡的民间班社不断扩大，一些班社还购置了新箱，培养出了一代新的演员，并创作演出了大批现代戏，主要有《支农忙》、《朝阳人家》、《挑女婿》、《两家亲》、《赛畜会》、《意中人》、《接婆姨》、《沙海红旗》、《土地风波》、《赞新婚》、《小四德》等五十余出。

线戏　又名“线吼”、“线胡”、“线猴”，1957年定名为“线戏”。发祥并盛行于关中东府地区的合阳，流行于朝邑、大荔、澄城以及山西的芮城和河南的灵宝等地。民间有“合阳线戏”之称。

合阳线戏的声腔渊源与形成时代不详，明代末年，已有演出活动，并成为农村春祈秋赛活动的重要娱乐形式。合阳线戏被人称为“小戏”，它的戏箱很简单，用一个靴子或一个

笼，即可装着带走，民间称为“靴子箱”或“一笼箱”。合阳县东王乡莘里村，旧日有一座专演“小戏”的过台戏楼，上题“天姝大邦”，戏楼上嵌有明万历年间(1573—1619)的小石碑一块，镌文云：“每逢春秋重阳节献演小戏”。

清代初年，合阳南顺村明末举人李灌，因不满清朝统治，隐居乡里，常和艺人往来。他善唱线吼，其腔悲愁凄怆，哀婉动听，念字全用乡音，开腔先自呻吟叹气。并编有《黑山记》一剧，在当地演出，对线戏发展起了一定作用。同治、光绪年间(1862—1908)，合阳县多达七十余家戏班，就连靠北山只有二十户人家的小村庄，也有自己的线戏班子。期间，线戏艺人杜进虎，不仅创造出“三箱(厢)、二楼、金碗钗”等线戏的代表剧目，而且对线戏存在的语言卑俗、音调粗糙，衬字极多等弊病，进行了较大的改进。光绪二十年后，线戏出现了两大竞争班社。南社以北黑池村王玉润班为首，承袭了杜进虎的衣钵，以温文典雅的风格见长；北社以东清善村的颜喜牢班为代表，擅以热烈豪放的风格为观众所倾心。两社势均力敌，先后争雄四十年之久。除此，琴师王灌儿对线戏的胡琴作了改革，将木筒改为槟榔壳，发音更加浑厚、动听。

百余年来，线戏班社层出不穷。合阳有北黑池、东清善(东庄子)、灵村、坊镇、王村、知堡、路井、郭家坡等班，大荔、朝邑有雷村、寺子村、许庄、沙苑、两宜、西汉村等班，澄城有西观、赖茨、寺前、索罗等班。其中，杜进虎、王玉润的戏班被群众称为说戏“绝”、搭戏“绝”、提线“绝”、拉琴“绝”的“四绝班”。说戏名艺人除了杜进虎、王玉润外，还有王武汉(艺名六八儿)、党相斌、严相桂、张永娃、雷镇南、王孝前、李银选、魏天才、萧绪发等；搭戏的名家有昌印、群劳、赵平儿、辘辘把、起子、王福林、庆娃、行玉贵、假平儿、李七娃、王化南、王成娃等；提线的名家有暴牙、六六子、刘升庆、杨高郎、唐儿、赵北定、银子、赵谋儿、邵庚申、王忠绪等；拉胡琴的名家有挖柱、马鳖儿、卢禄儿、胡川儿、魏润生、雷青云、白卯生、郭怀庆等。其中辘辘把、起子、庆娃、福材、李七娃被誉为“搭戏六将”。王武汉既擅长于表演悲壮哀怨、慷慨激昂的冤仇戏；又能演艳丽欢快、幽默酣畅的“花柳戏”与文雅秀丽、缠绵柔和的“斯文戏”，艺人们称他为“全环把式”(精通各行技艺)。至今合阳大荔一带仍流传着“看了六八，不敢自夸”，“六八一张口，谁都不想走”，“六八儿对台——不赢不来”的佳话。他的戏班曾东到山西的万荣、临漪、永济，西到三原、西安，南到商洛、汉中，北至榆林、三边等地区演出。

合阳线腔戏的传统剧目，有五百多本，现有存本的二百余本。通常演出的有“十二龙凤”、“十二鸳鸯”、“二十四卷(传)”、“七十二图”之说。最受欢迎的是“三箱(厢)”戏(《百宝箱》、《西厢记》、《囊哉装箱》)、“二楼”戏(《谪仙楼》、《鸳鸯楼》)和“双钗”戏(《金琬钗》、《双凤钗》，也有的说是《金凤钗》)，以及《蝴蝶杯》等。

线戏的唱腔为板腔变化体，具有说唱音乐的特点，分线偶调和乱弹调两大类。线偶调是线腔戏的本调，述说性强，板路分〔慢板〕、〔二八板〕、〔小滚白〕、〔大滚白〕、〔箭板〕等。唱

词有五字、七字、十字和长短句(又称剁句子)之分。单句落、只重后半句,仍似两句。不论唱、白都在音乐间歇中进行,只用铮子轻轻伴随,掌握节奏,听起来十分清楚响亮。唱腔倚音滑音,行腔衬"嗳嗨"、"夹吭"等虚字,丑脚唱腔还常有"乃乖、乃乖、一乃乖"(合阳方言)的衬句。乱弹调深受同州梆子影响,具有慷慨激昂的特点,有〔慢板〕、〔二八板〕和〔箭板〕等板式,只用于生、净演唱。伴奏乐器除不用铮子、马锣外,其余和线偶调相同。线偶调和乱弹调因在调性上有着文静委婉和热烈喧闹的差别,所以过去很少混用,一个脚色更不能在同一段唱词中随意转入它调。线戏乐队设舞台左侧。文场主用大壳子皮弦胡,武场有马锣、铮子、截子等特有乐器。

线戏脚色行当齐全,生、旦、净、丑皆有。武生讲究"纵眉子",画成口朝上的八字形,十分别致。

中华人民共和国成立后,线戏进入了舞台演出时期。1957年,由秦腔艺术工作者李新庆、赵三敏、侯振华等人,在合阳县剧团第一次将线腔搬上了大戏舞台。1959年10月,前往西安,为庆祝建国十周年演出了新改编的传统剧《白汗衫》,轰动了西安剧坛。1960年,又招收了八十名学员,请线腔艺人萧绪发、白卯生为教师,举办了线腔艺术训练班,壮大了线戏的演出力量。出现了党来娃、曹恩贤、雷玉佩等一批新演员。1963年,艺术训练班和县秦腔剧团合并,成立了渭南地区线腔剧团,排演了许多优秀的传统戏,如《钟鼓计》,并创作演出了《归队》,《我想错了》和《银花怒放》等现代戏。

线戏音乐也有了很大改进,线偶调和乱弹调开始转调互用,增强和丰富了线戏的唱腔表现力。皮弦胡的琴弦改用中音提琴的二三弦,琴弓的竹板改为竹杆,而且由短变长,拉出来的曲调柔和优美,增强了音乐美感。

老腔　原名"拍板腔",以拍板节音而得名。后来,为与清乾隆时期出现的碗碗腔(被称"时腔")相区别,便称拍板腔为"老腔"。老腔早期仅流行于华阴和潼关两县境内。中华人民共和国成立后,逐渐扩大到华县、渭南、蒲城以至河南西峡、陕县和宁夏等地。长期为皮影形式演出,1958年发展为舞台戏曲剧种。

据老腔世家宗师张泉生口述,老腔最初形成于华阴县泉店村。该村处于黄、洛、渭三水交汇处。明末清初,当地流行着一种一人唱多人帮腔,并以木板拍击节音的"说书"。清乾隆初年,该村张梦儿以此为基础,发展为老腔皮影,人称"梦儿的老腔影子"。张泉生家现藏有乾隆十年(1745)抄本《空城计》和十三年抄本《马王成圣》,就是老腔早期演出的脚本。老腔作为张家族戏,一直活动在潼关与华阴交界处的村庄和黄河码头。乾隆时期(1736—1795),有泉店村张梦儿领头的箱子;同治、光绪年间(1862—1908),有张坤儿领头的箱子和张怀英领头的箱子;中华民国初年,有张小六领头的箱子;民国二十年代中期,有张五堂领头的箱子;民国三十年代,有张玉印领头的箱子;另外,还有张奉君、张志英、王振中等领头的箱子。

中华人民共和国成立初期，仍以皮影演出。1949年底，以张泉生为首成立了华阴县老腔皮影革新社，扩大了演员阵容，兼容时腔、老腔两种声腔，以皮影、木偶两种形式演出，从组织机构、人员构成、演出剧种上都突破了族戏范围。1958年，华阴孟塬大队文工队司石头、吕自省，创作出老腔现代戏《深翻地》，并由该队首次于舞台演出，参加了渭南地区群众文艺会演大会，获得演出奖。1959年，华阴县专业剧团邀集老腔艺人张泉生、任浪鱼等，以老腔传统剧《借赵云》为蓝本，改革音乐唱腔，配备文武场面，分设须生、红生、净行脚色，进行舞台试排，一举成功。在保持原有风格的基础上，采用秦腔发声技巧，着重对原有〔慢板〕、〔流水板〕进行了改造，并揉进了秦腔和眉户的铜器扎子（锣钹经），增加了二胡、笛子和大提琴等乐器，丰富了音乐色彩，使唱腔更加高昂、浑厚，富于韵味。1960年，此剧参加了陕西省新搬上舞台剧种会演，获得剧种奖。后又排演了老腔传统剧目《盘河战》，保留了影人的一些动作特征，并吸收其他剧种某些表演程式，使艺术上更加完善。从此，老腔便有了皮影和人演两种演出形式，活动地域也扩大到邻近各县。1954至1980年期间，由于三门峡水库工程开始，原住库区的老腔艺人和老腔爱好者，随迁居将老腔带到陕北、宁夏等地。

老腔长期为家族戏，有许多清规戒律，如：除非至亲，一般人不准入班；既已入班，不准再搭其他班社；剧本绝不外传等等。这种封闭保守的管理规制，影响了老腔艺术的发展和出新，也限制了它的流播范围。直到建国以后，随着老腔舞台演出形式的出现，这种状况才得到改变。

已挖掘的老腔剧目有七十八本，其中反映古代军事征战、宫廷斗争的戏占居多数，有五十余本，主要有《临潼斗宝》、《伐冀州》、《征南》、《征北》、《征西》、《马踏五营》、《火烧连营》等；民间故事戏较少，仅有二十多本，有《挖蔓菁》、《王迷眼办亲》等。另外，还有一些打台子节目，如《收羌白》、《耍社》等。剧本虽然语言比较粗糙，但结构宏大，较多有征战杀伐的武打场面。词格除七字、十字上下对偶句外，还有不少长短句式，最突出的是常常出现有第三人称的唱词，残留着说唱艺术的痕迹。

老腔以武工戏见长，跌打、撕杀、乘车、跨马等动作，极其泼辣、矫健，颇有生动迷人的艺术魅力。不适于扮演旦脚戏，比起生、旦并重的剧种，确是一个不足。

老腔戏的唱腔为板式变化体结构，比较简单，板路有〔慢板〕、〔紧板〕、〔流水板〕、〔飞板〕等。帮腔为曳船号子调，主奏乐器用月琴（用牛皮弦），板胡亦为重要乐器之一。伴奏音乐多为重叠乐句，不用唢呐，而用拍板增强伴奏效果。拍板又名檀板，通用枣木，发音响亮，常与堂鼓、暴鼓、大锣相配，最能突现老腔高亢激昂的音乐特色。

碗碗腔　又名“灯碗腔”，“阮儿腔”。前者因击节乐器小铜碗和演皮影需用灯盏照亮子而得名；后者因主奏乐器阮咸（即月琴）而得名。1958年易名“华剧”，一般仍称“碗碗腔”。碗碗腔在形成过程中吸收老腔的艺术成分较多，为与老腔相区别，关中东府人又称其

为"时腔"。主要盛行于大荔、朝邑、渭南、西安、户县、绥德、米脂、洋县、西乡等地。山西晋南及晋中的孝义，河南西部的灵宝、陕县、卢氏，甘肃的兰州等地也有流行。

碗碗腔源于关中民间说唱艺术，具体形成年代无考，其班社和演出活动可追溯到清乾隆初年。户县孙姑村碗碗腔传世宗师李宗武，清乾隆年间于户县祖庵以卖油为生，曾接济收养一位碗碗腔老艺人。乾隆十八年(1753)，碗碗腔老艺人赠给他乐器数十件，剧本数十出(今存其后裔李茂生家，详见文物条)。李宗武遂弃商从艺，从事碗碗腔皮影演出，并传给了他的儿子李盼，李盼又传给儿子李元卿、李元希，一直传到民国初年的李茂生(1913年生)。嘉庆年间(1796—1820)关中东府同州(今大荔)、朝邑的碗碗腔发展较快，成为正宗，出现了几位有名的碗碗腔剧作家。最有影响的为渭南李十三村生员李芳桂，他于嘉庆三年(1798)编写出碗碗腔剧本《十王庙》(本戏)，后又相继编撰出本戏《春秋配》、《火焰驹》、《紫霞宫》、《香莲配》、《如意簪》、《万福莲》、《玉燕钗》、《白玉钿》和折戏《玄玄锄谷》、《四岔捎书》等，被称为碗碗腔十大本，广为流行。嘉庆六年中恩科进士的蒲城县崔问余，编撰出剧本《碧玉钿》，经碗碗腔皮影上演，被称为才子佳作。(《蒲城县志·征献录》)同期无名氏的作品还有《清素庵》、《蝴蝶媒》、《凤箫媒》等。其中《白玉钿·店遇》中的唱词标有〔慢板〕、〔紧板〕、〔滚白〕和〔叠腔〕(即采腔)的唱腔板路，《十王庙》、《蝴蝶媒》、《清素庵》的唱词有三不齐(即〔西厢调〕)词格，《玉燕钗》还有单句送的形式，标志碗碗腔唱腔板路已完全形成。这一时期，同州、朝邑一带的碗碗腔皮影班社三十多家，主要的有李家班、齐家班、王家班、参子班、祥盛班等，不仅在本地演出，而且开始向外流播。乾隆末年，朝邑县齐家迁往西府千阳县，曾将碗碗腔带至关中西府地区。同时，洋县东区乾隆人雍昌杰还从关中带至汉中。道光年间(1821—1850)，东府碗碗腔，传播到陕北绥德义和镇。时有山西艺人和陕北、关中东府艺人组成的碗碗腔皮影班演出活动。同、朝正宗碗碗腔艺人张礼常等在演出实践中创造出〔飞板〕、〔闪板〕、〔尖板〕、〔观灯〕、〔过关〕等新的板式。同治年间(1862—1874)，东府渭南孝义村举人张元中编撰出《一笔画》(又名《十才子》)；渭北龙背村秀才郭安康编撰出《大足利》、《鹦鸽图》等剧目，丰富了碗碗腔的演出剧目。

清末民初，碗碗腔发展到盛期。仅华县就有演出班社二、三十家。东府各地艺人不下百名，签手有参笛子、七喜、王梦、杜升初(一杆旗)、歪脖子等。这一时期还涌现出一批剧目，如《双凤庵》、《虎皮传》、《燕子笺》、《柳毅传书》、《棒打无情郎》、《张羽煮海》、《红叶诗》、《玄都观》、《铜花凤》、《藏金寺》、《洪山寺》、《五宝帕》、《四凤图》、《庆长春》、《乞圣匾》等。碗碗腔的活动地域也大大扩展。光绪(1877)前后，陕西遭受灾荒，一些皮影碗碗腔艺人，流入山西晋南的曲沃、新绛及晋中的汾阳、孝义等地演出。

碗碗腔具有清丽典雅、委婉细腻的风格。行腔运调时，小生、小旦、青衣真假嗓结合，即吐字用真声，拖腔用假声，俗称"二音子"；老生、老旦、须生、丑脚多用真声；花脸用喉音。板路有三不齐唱法，即长短句式；有单句送，即上句落板，另有〔东路〕、〔西路〕、〔飞板〕、〔闪

板〕、〔观灯〕、〔过关〕等特殊的板式。流行各地碗碗腔的伴奏乐器和板式基本相同或接近，但因语音不同，所受影响相异，音乐唱腔风格亦有不同。关中东府碗碗腔出现有同朝（同州、朝邑）和渭华（渭南、华县）两路碗碗腔。同朝碗碗腔的音乐唱腔风格明快、浑厚、华丽；渭华碗碗腔的音乐唱腔风格低徊、婉转、质朴。关中西府碗碗腔的音乐唱腔杂有当地弦板、道情、西府曲子的成分；陕北碗碗腔的音乐唱腔融有晋剧、陕北民歌的韵味；陕南碗碗腔音乐带有汉调桄桄、汉调二簧的唱腔风格。

中华民国时期，东府艺人多流入西安城市演出，民国二十六年（1937）上海胜利公司还为杜升初灌制了五张唱片。

碗碗腔的舞台演出形式出现于中华人民共和国成立后。1956 年，朝邑县沙底业余剧团尝试以真人排演传统剧《献连环》；陕西省戏曲剧院三团（今改为陕西省戏曲研究院眉碗团），将传统剧《金碗钗》中的《借水赠钗》搬上舞台，以人扮演。不久，又将其全本《金碗钗》搬上舞台，脚色上突破了三小，生、旦、净、末、丑、杂各行俱全。乐器上突破四小件，增加了二胡、大小提琴，并采用了变调、配器等新的作曲和伴奏技法，使碗碗腔艺术全面出新。1958 年大荔县剧团将传统剧《二度梅》搬上舞台；1959 年榆林专区人民剧团又移植演出了《逼上梁山》、《北京四十天》、《红娘子》等；1960 年洋县剧团试排了《跑庵》、《拷卜风》等；不久，大荔县碗碗腔剧团先后成功地排练演出了《兵火缘》、《蛟龙驹》、《绣楼会》、《杜十娘》、《刘胡兰》、《红岩》、《一家人》、《朝阳沟》等；陕西省戏曲剧院眉碗团亦接连演出了《白玉钿》、《女巡案》、《小忽雷》、《囊哉》、《铡美案》、《枫洛池》、《杨门女将》、《红色宣传员》、《蝶恋花》等戏。1961 年大荔县碗碗腔剧团和富平县阿宫腔剧团组成陕西联合演出团，带传统剧《兵火缘》、《二度梅》、《金碗钗》等赴北京演出二十场，后又往济南、青岛、淄博等地演出十八场。1963 年又赴山西、内蒙古、宁夏、甘肃、青海演出一百三十天，一百一十九场，使碗碗腔流播华北和西北各地。1964 年后，陕西省戏曲剧院眉碗团还排演了《江姐》、《红色娘子军》、《芦荡火种》、《智取威虎山》等现代戏。1979 年和 1982 年西府千阳县文化馆和户县农民李茂生分别组织业余艺人，新编排演了《审坛子》等剧。碗碗腔搬上舞台演出后，涌现出的第一代演员，有李瑞芳、段林菊、温喜爱、王斌、王景山、王玉娴、何秀琴、梁才、杨荣荣、王玲、刘云、梁益龙、刘淑琴、李玉兰等。

碗碗腔积累了丰富的剧目。二十世纪六十年代，原陕西省剧目工作室挖掘抄录传统剧本九百零九个。其中东府四百六十一个，西府二百一十四个，陕南二百一十七个，陕北十七个。编印《陕西传统剧目汇编·华剧》九集共九十三个剧目，其内容多系爱情戏和社会风情戏，次为忠奸斗争戏，再是英雄豪杰与神魔鬼怪戏。大都富有情节错综复杂，故事离奇、曲折，词句通俗流畅的特点。

弦板腔　又名“板板腔”，因主奏乐器为弦子和板子而得名。主要流行于乾县、礼泉、兴平、咸阳、永寿、扶风、武功、周至一带。长期为皮影表演形式，1958 年被搬上大戏舞台演

出。

弦板腔源于乾县和礼泉、咸阳、兴平的民间说唱艺术，最早出现的为一人左手摇“呆呆子”(即二板子)，右手捧“结子”(即蚱板子)的说唱形式。有一人说唱的，也有一人说唱，一人或数人对唱、对答的。其形式很象“莲花落”、“数来宝”。到了清乾隆年间(1736—1795)，艺人们加上了自制的土三弦和土二弦的弦乐伴奏，并以弦板调为主，杂以当地民歌、小调等，说唱一些简单的人物故事，开始形成了以弦子伴奏为主的弦子〔正板调〕。同时又逐渐由〔正板调〕发展、延伸出〔慢板〕、〔二六板〕、〔散花板〕，并吸收了关中道情、曲子的一些调子。(1962年《陕西省文化局弦板腔调查资料》)其班社演出活动可追溯到乾隆末年至嘉庆初年。此时，在咸阳等地出现了弦板腔四大皮影班社，有咸阳北贺村的刘智和班、乾县薛梅坊的朱九班、礼泉县张冉村的杨麒麟班和兴平县南陈树村的赵焕印班。各班演出的剧目主要有《春灯谜》、《八进宝》、《打台城》、《杀马进》、《槐荫树》、《倒打西岐》等。道光、咸丰年间(1821—1861)，弦板腔有了较大的发展，礼泉县王文及其子王彦凯，在原有唱腔基础上创造出〔喝板〕，并揉合板腔体与曲牌体唱腔，以〔正板〕为基调，创造出〔大撇音〕、〔大开板〕、〔伤音子〕、〔漾音子〕、〔三偕一〕等多种唱调；在乐器上加进了二胡，改进了蚱板，采用了二板配以二弦或三弦的伴奏方法，具备了浑厚、清脆、明快的色调，初步构成了弦板腔的音乐唱腔格局。乾县、礼泉、兴平、周至、咸阳等县的皮影班纷纷仿效，一些秦腔艺人，如王彦声、王梆子、王玉等，和一些道情艺人，如郑六、刘五、雒基详等，亦改唱弦板腔，弦板腔戏班迅速发展到六十多个。以“东西两杆旗”——萧应学(盲人)和王天德老艺人为首，名角不下百人。这一时期的演出剧目增加了《马踏五营》、《青龙关》、《三英配》、《麻姑洞》、《行乐图》、《葵花镜》、《白门楼》、《八蛇闹长安》、《一计害三贤》、《三霄剑》等。清末至民国时期，因长期战乱，社会经济的凋敝，弦板腔开始走向衰落，至中华民国末年，仅存礼泉县的王天德班、刘建礼班和兴平县的孟文秀班，艺人只剩一、二十名。

中华人民共和国成立后，弦板腔进入了舞台演出的新阶段。1958年冬，兴平、扶风、武功三县并为一县，原属扶风县辖的召公公社文工团集体创作了现代小剧《新婚之夜》，首次将弦板腔搬上舞台以人扮演。后经兴平县剧团周向荣和县文教局干事张诗中合作修改定名为《春暖花开》。又邀请弦板腔艺人萧应学作音乐指导，由兴平县秦腔团乐队主奏，西关公社文工团演员张凤英、高爱琴、陈景民、张建奎等人排练，在县群众业余文艺会演大会上演出，获得好评，并参加了宝鸡专区和陕西省群众业余文艺会演，取得成功。后西安电影制片厂又将《春暖花开》改名《考新娘》，以原班演员拍成电影，作为1959年国庆献礼节目，发行全国各地。与此同时，乾县秦腔剧团邀请弦板腔老艺人王天德、郝振安、马怀玉和秦腔导演惠济民、郭朝中、王俊鹏作指导，将弦板腔传统剧目《槐荫媒》、《紫金簪》整理改编，加工排练，搬上大舞台演出。1960年，乾县剧团以改编传统剧《九连珠》、兴平县剧团以创作现代剧《十三姐妹闯三关》、礼泉县剧团以整理传统剧《郁轮袍》等，参加了陕西省新搬上舞台

剧种会演大会演出，引起了省文化主管部门的重视，遂将乾县秦腔剧团改为弦板腔剧团，专门从事弦板腔的改革与演出工作。

弦板腔在搬上大舞台演出的过程中，对音乐、唱腔、表演、舞美等进行了全面改革。在音乐上，将其一部分板头音乐和过门音乐整理、缩短，移作衬曲；将另一部分板头音乐和过门音乐改造、调整，重新组合了它们之间的起、承、转、合关系，创造出弦板〔二倒板〕、〔拦头〕、〔碰板〕等唱腔和整套“扎子”(锣鼓经)。在不失“板板”打击乐与管弦乐合奏中所造成的独特音响效果的同时，于武场增加了专门领奏铜器的司鼓。文场面也增加了板胡、大提琴、洋琴、黑管等乐器，并改皮影(男脚)F调为C调，统一了男女演员发声基调，增强了音乐表现力。

弦板腔唱腔以板式变化体为主，兼以曲牌联缀体形式。板式变化体唱腔板路有〔正板〕、〔慢板〕、〔散板〕、〔尖板〕等四种；联曲体唱调有〔伤音子〕、〔撇板〕、〔三不齐〕、〔七偺五〕等。弦板腔音乐具有悠扬高亢和婉转纤细的唱腔特色。

二十世纪六十年代，陕西省传统剧目工作室挖掘抄录弦板腔传统剧目六百五十六个，大体分为两类：一是历史故事剧，主要有《水门道》、《草桥关》、《五人义》、《黄花寺》、《濮阳城》、《征北塔》、《鸡爪山》、《两番驹》等；二是民间故事剧和剑侠故事剧，主要有《花柳林》、《凤箫媒》、《云香殿》、《二姐娃做梦》、《黑风山》、《两世姻》等。词格一般为七字和十字对偶句；此外，还有五句组成的单句式，包含曲牌体词格因素。

弦板腔搬上舞台后，从1960年起，乾县弦板腔剧团先后排演出改编传统剧目《取贵阳》、《白马血营》、《二十寡妇征西》、《九莲珠》、《逼上梁山》、《七星剑》等；演出移植剧目《隔门贤》、《武则天》、《穷人恨》、《白毛女》、《朝阳沟》、《杨立贝》、《龙马精神》、《不平静的海滨》等；演出创作的现代剧目有《借驴》、《新媳妇》、《审椅子》、《鸿雁高飞》、《密桃沟》、《红梅》、《山村姐妹》等。

弦板腔在二十多年的舞台演出中，造就了一批演员。造诣较高的第一代演员有杨巧言、车秀花、王月亭、王碧玉，以及导演刘长中、郭朝中。有成就的音乐、舞美人员有陈勋、郭中乾、朱光正等。1960年至1979年乾县弦板腔剧团又先后招收六批学员共二百余人，培养出新演员二十余名，主要有税小铃、胡线英、梨小云、强淑云，以及音乐、舞美人员李玉亭、米光明等。

阿宫腔　因唱腔具有翻高遏低的艺术特点，故名“遏工”；又因遏音落在宫调上而得名“遏宫”。中华人民共和国成立后被定名为“阿宫腔”。长期为皮影形式演出，流行于礼泉、富平、兴平、泾阳、三原、高陵、耀县、铜川、临潼等地。1958年始变为舞台戏曲形式。

清宣统末年(1911)，有人在兴平县与礼泉县交界处的店张舞台两侧的石柱上刻置一幅对联，曰：“高画清诗见槐里，小工遏调出礼泉”。由此可知，阿宫腔形成于礼泉县店张地区。

据老艺人段天焕回忆，清嘉庆、道光年间（1796—1850），阿宫腔已由礼泉传播到渭北一带。早期皮影阿宫腔的唱调为秦腔，演出的主要剧目有《范雎相秦》、《玉瓶赠金》、《祥麟镜》、《四贤册》等，多为官宦和富豪人家演出。因秦腔唱腔太粗、太噪，难合官宦人欣赏口味，艺人们便在唱调落尾加个“遏头子”，即“翻高遏低”，俗称“遏止”。与原来的秦腔唱调相比，有“三放不如一遏”的艺术效果，遂取名“遏工小调”，艺人们简称“遏工”。（1963年《陕西省文化局阿宫腔调查资料》）

清嘉庆、道光年间（1796—1850），礼泉县遭饥馑，骏马安寇村阿宫皮影班部分艺人逃荒到富平一带落户，遂将阿宫腔带到富平县进行坐摊清唱。道光中期（约1834），富平县曹村乡西头陈堡子陈相公（名展中），邀集阿宫腔艺人组成阿宫皮影班，营业演出。同治、光绪年间（1862—1908），又相继出现了王仓班等。出名的乐师有樊瞎子，可吹唢呐曲牌三百余种，教授徒弟十余人；艺人（前手和唱家子）有赵相公、任相公、乔娃子、友娃子、金马驹、金盆子、王石娃、段相公等；演出的主要剧目有《滚龙床》、《红拆书》、《铁冠图》、《搜孤》、《清河桥》等；流行地区已经扩大到邻近的耀县、三原等地农村。中华民国十一年（1922），艺人段天焕与安四、赵志奎、赵积福等，又成立阿宫皮影班，演出了《赠绨袍》等剧目。中华民国十八年，陕西大旱三年，阿宫腔艺人乔娃子、友娃子、顺京子等先后饿（病）死，戏班解散，仅有段天焕一个阿宫腔班，时演时停，勉强维持到解放。

中华人民共和国成立后，富平县人民政府为抢救阿宫腔剧种，邀集幸存的老艺人，以段天焕为首，组织起阿宫腔民乐皮影社，在全县范围内进行演出活动。1958年，富平县秦腔三团改为富平县阿宫剧团，遂将阿宫腔传统剧目《乔太守乱点鸳鸯谱》、《玉瓶赠金》搬上舞台由人演出。脚色随之增加，生、旦、净、丑一应俱全；表演上袭用秦腔程式，并采用皮影某些形体动作，显得别具一格；唱腔基本保持原遏宫腔唱调，唯花脸吸收了眉户的〔老龙哭海〕调，学习秦腔行腔技巧而不用“将音”，创造出〔连音慢板〕；旦脚唱腔吸收碗碗腔行腔技巧，揉进蒲剧发音方法，突出遏止特点，细腻、婉转、刚柔并济。改革后的唱腔板路有〔二六〕、〔慢板〕、〔二倒板〕、〔箭板〕、〔一叠腔〕、〔三不齐〕和单句送等，常用的曲牌有〔一起清雪〕、〔迁仙客〕、〔春宴开〕、〔点绛唇〕等。伴奏乐器改二股弦主奏为板胡主奏，增加了扬琴、提琴，并以梆子击节，配以鼓板、小锣、铙钹等。表演上采用了塌城、断壁、排把、接棍、剑出鞘、踢打、出手等武打特技。

阿宫腔已挖掘的传统剧目有六百余本。其特点是说繁唱简，通俗易解。唱词格局，多为四六组句，偶有奇数句。搬上舞台后相继改编演出的传统剧目有《王魁负义》、《锦香亭》、《金麟记》、《女巡按》、《三婆娘叮嘴》等三十多本；演出的新编和移植剧目有《兵发十八湾》、《争儿记》、《新家风》、《彩红》等五十多本。1961年赴京演出时，中央人民广播电台录制了《王魁负义》的全剧音乐唱腔，中国唱片社还为刘宝琴灌制了《惊耗》一场的唱片。1977年后，又排演出《白蛇传》、《台风》、《泵房春曲》、《牵牛上山》、《竹嫂》、《丰收时节》等剧目。

阿宫腔搬上舞台后，培养出的第一代演员有：权立民（生）、傅新元（生）、党碧侠（小旦、闺门旦）、刘宝琴（青衣）、赵子侠（女小生）、周正中（须生）、雷天民（花脸）等；已成为阿宫腔的艺术骨干。七十年代后期又培养出第二代演员，主要有：慕建玲、李玉玲（小旦、闺门旦、青衣）、刘立萍（彩旦）、王会莉（武旦）以及女小生康小莉、杨小莉，花脸郭民荣、傅传东等。

弦子戏　以弦胡伴唱而得名。又名"高腔"，以唱腔落尾有帮腔而得名。流行于陕南、鄂西、川北的交界地区。在陕西主要活跃于平利、镇坪、西乡、旬阳等地。

弦子戏的发展，大体经历了说唱、皮影与舞台演出等三个阶段。据平利水田河老艺人李鉴德 1962 年口述，弦子戏是从其曾祖父李敬谋开始起家的。其曾祖父传给祖父李兴烈，再传到父亲李连生和他本人，共历一百八十余年。弦子戏的声腔主要源于陕南的说唱艺术"莲花落"。据李鉴德说，在其曾祖李敬谋（约清嘉庆 1796—1820）时就叫做"莲花落"。仅用击乐锣鼓和小牙板伴奏，坐班说唱。咸丰、同治年间（1851—1874），因接受了"陕南曲子"的影响，才开始用三弦和弦胡等弹拨与拉弦乐器伴奏，并改作皮影演出，正式更名为"弦子腔"。李鉴德至今还保存着清同治元年（1862）的《白良关》抄本。(《1962 年陕西省文化局调查资料》)建班稍晚于李家班的，还有清道光二十五年（1845）莲香河的王家班，延续了彦、学、国、泰等四辈艺人。

辛亥革命后，弦子影戏发展较快，家族班逐渐打破了艺不外传的旧习，积极对外带徒传艺，至民国十三年（1924），平利新建的弦子影戏班社多达十四班，增置戏箱十三副，从业人员一百多人，先后涌现出李均志、李均江、王国顺、王国君、樊立龙、吴世凯、陈希布、柴富友、郭大申、王君吉等一批艺人，演出极为活跃。抗日战争期间，因战乱和灾荒，大部分班社解体，艺人寥落，弦子戏濒临绝灭。

弦子戏的传统剧目有八百五十三本，仅老艺人樊礼三一人保存的有一百四十多本。剧目多取材于"列国"、"三国"、"说唐"、"杨家将"等历史故事；属于民间故事戏的，只有很少一部分。唱词多为七言与十言句词格，采用陕南方言土语演唱，通俗易懂。因弦子影戏的演出，需要看着脚本去唱，形成了艺人多有保存剧本的习惯。

弦子戏的唱腔，有偶句和奇句之分，如"苦平"、"彩腔"等为奇句，七句或九句为一段，其余都是偶句，四句为一段。所有唱段都有半说半唱的特点，猛然一听，给人以学童念书之感。每段唱词收尾都附有"丢腔"和"喊腔"。"丢腔"又叫"干白"，指末句唱词最后四字，不用唱，仅在游弦伴奏中说白。"说白"之后，就是"喊腔"（即帮腔）。文场以弦胡为主奏，武场以檀板为主。檀板面刻长槽，槽宽而浅的为老牙，窄而深的为子牙。老牙起一般戏曲的云牙作用，子牙起鼓竿滚丝弦作用。

弦子戏脚色行当齐全，生、旦、净、丑均有，都采用真假声相结合的演唱方法，俗称"老配少"。

中华人民共和国成立以后，平利县剧团专业戏曲工作者，于 1958 年邀请弦子影戏艺

人，随团传授弦子戏技艺，并通过对《飞山堰》一剧试排演出，以人扮演，搬上了戏曲舞台。伴奏乐器增添了二胡、笛子和小提琴；唱腔表演吸收了汉调二簧的艺术成分，初步具备了舞台戏的特点。1960 年以《三石二两七》一剧，参加了陕西省新搬上舞台剧种会演，获演出一等奖。1962 年，招收了一批青年演员，专由延锁长老艺人传授，培养出第一批接班人。至 1982 年底，平利县剧团，先后整理改编演出的传统剧目，有《紫金镯》、《锁阳关》、《赵匡胤下河东》、《蝴蝶杯》、《送香茶》、《要嫁妆》、《劝姑》、《九连珠》等，并创作演出了《春花拜寿》、《追箱》(见图)、《两相喜》等新编剧目，使弦子戏进入了一个新的发展时代。



眉户　原名“迷胡”。以其曲调委婉动听，具有令人听之入迷的艺术魅力而得名。它的曲调主要由小曲小调所组成，俗称“曲子戏”，文人惯称为“清曲”。二十世纪四十年代，陕甘宁边区时期更名为“眉户”。

眉户盛行于关中地区，陕南、陕北各地也有流行。清代后期，曾流布到河南的西部，山西的南部，并西达甘肃、青海、新疆等地，1951 年后，还流布到西藏拉萨。

眉户戏的声腔曲调，多是吸收明清时期关中民间俗曲而形成的。它大体经过了家儿戏和舞台戏等两个发展阶段。家儿戏，为坐班清唱，俗称“自乐会”、“念曲子”、“地摊子”和“板凳曲子”。兴起的时间约在清乾隆以前，具体时间无考。曲调主要有“月起月落”、“先背后月”等套曲形式。其曲目分两类：一为清客曲子，系文人雅士茶余酒后娱乐消遣所唱，词曲典雅；一为江湖曲子，系民间农闲、过节时的自娱形式，或艺人的坐摊卖唱。“盲人琵琶曲，黄昏街上游”，(《燕都杂咏》)即其写照。

清嘉庆、道光年间(1796—1850)，眉户由坐摊清唱发展为高台演唱的舞台戏。最初多与秦腔同台演出，名曰“风搅雪”。出现的班社，有流行华阴、华县一带的杨运子班，搭班的艺人有任占魁(花旦)、张屯子(艺名“黑牡丹”)等。后有党回儿班，主要艺人有景瑞亭、陈吉元(艺名“油糕旦”)、张捆柱(艺名“瞪眼丑”)、高启善(艺名“高桥娃”)、李妙义、宁思合等。除巡回二华、渭南、大荔等地演出外，还经常到商洛、西安等地献艺。(1959 年《陕西省文化局眉户调查资料》)光绪十二年(1886)，渭河以北出现有杨老四的眉户班，巡回于大荔、富平、耀县等地演出，风行一时。最初演出的剧目以两小、三小戏为主，如《张连卖布》、《老少换》、《石榴娃烧火》等。后来逐步发展，演出《蝴蝶杯》、《八件衣》等大型剧目。由琵琶伴奏改用三弦和胡胡(板胡)伴奏，并增加了梆子击节。

光绪末年到民国初年，为眉户的发展盛期。仅凤翔县出现的眉户班社就达二十二个，有城北乡的沙凹班，东北乡的西白村班，南乡的白家凹班，西南乡的陈村班，西乡的柳林

班，西北乡的董家河班、老女沟班，城内的北街班、仓巷班等。其中柳林班人数最多，达三十余人。东府眉户班亦有二十多家，有华阴县的邢建堂班、竹峪口班、土落房班、西阳村班、车棚班、赵平村班；华县的老观台班、北沙村班、南沙村班、田村班等。艺人有凤翔县的黄北梅、郑筱斋、郑子良、芦炳彦、雷峰、雷勇、杜贵、刘作栋，富平县的印福，山阳县的杨老四，华阴县的宁宁娃（旦）、赵长河（生）、杨保（青衣）、天命、九子、川喜、看娃、双喜（生）、小德娃、先生旦（小生兼青衣）、卜山、丑娃（花旦）、平安、科举（老旦），华县的杨杰、李应斌（旦）、张志忠、吴思谦（生）、安世杰（须生）、夕琪、振国、海子（杂角）等。他们之中不少人对眉户的唱调做出过创造性发展。黄北梅新创了〔山歌调〕、〔南老婆调〕、〔大实话〕等曲，邢建堂新创了〔倒口板〕、〔过街哨〕、〔莽花调〕、〔螃蝎调〕等曲。一时形成了以时曲新调为主结合旧调的眉户唱腔体系，号称七十二大调，三十六小调。大调如〔金钞〕、〔大金钞〕、〔反金钞〕、〔黄龙滚〕、〔西京〕、〔太平年〕、〔紧诉〕等；小调如〔五更〕、〔长城〕、〔岗调〕、〔箭边花〕、〔银钮丝〕、〔一串铃〕、〔八板〕、〔打枣竿〕等。光绪年间，富平王敬一收编的《羽衣新谱》（正编和续编）共录单曲词和联曲词二百四十余首。这一时期演出的眉户剧目六百余个，主要有《定边娶妻》、《争夫》、《张妈解劝》、《冯尚娶小》、《刺目劝学》、《四岔捎书》、《红灯照》、《火焰驹》、《白玉兔》、《劈山救母》等。

清末以来，随着眉户流行地域的扩大，出现了五路曲子戏：以华阴、华县为窝子，昌盛于潼关、朝邑、大荔、澄城、郃阳、渭南、韩城、蒲城、富平、洛南、丹凤、商县、山阳、商南、柞水的眉户，称为东路曲子。其声调古朴而深沉。以凤翔、宝鸡为中心，昌行于户县、周至、凤县、岐山、武功、麟游、陇县、永寿、乾县、千阳、彬县、咸阳等地的眉户，称为西路曲子。曲调节奏缓慢，过门长而婉转。以眉县和户县为中心，流行于周至、咸阳、泾阳、三原、铜川、耀县、高陵、兰田、长安、西安等地的眉户，称为中路曲子。曲调悠扬，过门短促。流入汉中、安康一带的眉户，称为南路曲子，因与汉水、巴山民歌、小调、佛歌结合，曲调流畅、清扬，陕南民歌味较浓 。流入延安、榆林，盛行于府谷、延长、子长、宜川、宜君、吴旗等地的眉户，称为北路曲子，曲调宏亮、高扬，拉音长，具有陕北民歌特点。

本世纪四十年代，陕甘宁边区的文艺工作者马健翎等，大胆创新，开始用传统的眉户戏形式表现现代生活。陕甘宁边区民众剧团等表演团体，于民国二十八年至三十二年（1939—1943）编演了表现陕甘宁边区人民生活的现代戏《十二把镰刀》、《大家喜欢》、《夫妻识字》、《桃花村》、《两亲家》等，被列为该团第二次“小长征”的演出剧目，曾赴富县、淳化县、赤水县、新宁县、陇东的西华池、庆阳、定边、保安等地演出。同时还吸收了眉户艺人李卜，增强了编导力量，并传艺带徒，培养出安治杰、海子、黄俊耀、贺原野、李刚、王志义、程士荣等一代眉户新人。鲁迅艺术学院的音乐工作者，还把已经创新的曲调编印成《眉户音乐》专集，发行边区。1949 年，中国青年代表团，应邀出席了世界青年联欢节，于莫斯科、布

达佩斯演出《十二把镰刀》等剧，获得了国际剧界的关注和好评。



中华人民共和国成立后，1953 年陕西省文艺工作团改为陕西省眉户团，1955 年又并入陕西省戏曲剧院，设立了眉户团。先后吸收了长安县艺人黄忠信、崔念昔等到团工作，并招收培养了学员，扩大了演员队伍。1956 年至“文化大革命”前，陕西省文化局曾组织举办了两次眉户老艺人展览演出，计四十二个代表剧目。六十年代挖掘抄录传统剧目五百二十余本，并整理出版了《眉户音乐》、《眉户清曲选》、《眉户曲牌音乐》等五部专集。先后改编演出了《曲江歌女》、《刘全进瓜》、《呼延庆打擂》、《梅降雪》、《花换布》、《打樱桃》等传统剧；创作演出了《梁秋燕》、《粮食》、《两颗铃》、《鹰山春雷》、《雷锋》、《春暖花开》、《一颗红心》、《连心锁》、《刘莲英》、《春雨之前》、《苦水甘泉》、《桑园人家》等现代戏。涌现出李瑞芳、吴德等第二代眉户演员，《梁秋燕》等剧还成为眉户的长期保留剧目，流传各地。1976 年粉碎“四人帮”后，又创作演出了大型眉户戏《杏花村》、《爱与恨》(见图)、《葫芦坝》等；演出了移植剧目《儿女传奇》、《屠夫状元》、《法门寺》等。《屠夫状元》还被西安电影制片厂拍成戏曲艺术片，发行全国。

大筒子 因主奏乐器为大筒子胡琴而得名，又称“拉胡戏”。因其艺术形式和演出规模小于舞台演出的汉调二簧和汉调桄桄戏，又大于小棚子的皮影戏，也叫“二棚子”。

大筒子戏，以汉阴、安康、旬阳为中心，流行于石泉、宁陕、西乡、岚皋、紫阳、镇安、山阳等地。

大筒子戏的起源未见文字记载。据何易刚(时年 80 岁)等艺人口述：清代嘉庆年间(1796—1820)，从湖南、湖北、四川迁移到旬阳、安康、汉阴、镇安、山阳等山区的一批移民，他们当中有人善唱大筒子戏。起初为爱好者的自演自乐，多在雨天、冬闲、夏夜乘凉、春节前后进行地摊坐唱或表演唱。道光、咸丰年间(1821—1861)，开始由自乐性地摊演唱发展为半职业性活动，汉阴县先后出现了郭老六班、蒋机匠班。他们四处奔波，常为乡绅富户的红白喜事搭低台棚子(不能超过大戏台子)演唱。演出的剧目主要有《蓝桥汲水》、《桑园配》、《卖羊肉》、《保娃子打草鞋》等。仅有生、旦、丑三门脚色。文场，为大筒子胡琴；武场有小锣、板鼓、铙钹等。

同治至光绪年间(1862—1908)，大筒子戏进一步发展，除了继续为民间节庆喜事演出外，开始承担庙会、堂会演出。同治元年(1862)郭老六班传给赵德恩领班，取名为“公义班”。主要艺人有赵德展(旦)、汶新连(生)、易正明(丑)等。汉阴县黑龙洞寺戏楼上有“同治四年公义社在此一乐”字样。光绪年间(1875—1908)公义班传给了第三代龚应品领班，

主要艺人有邹银坤、龚德芳、余占奎等。此时，蒋机匠班也传给了谢长喜领班，取名“德兴班”。红星乡清岩寺戏楼记有“光绪八年(1882)二月古历十八、十九、二十，德兴班演出《掉白扇》、《卖羊肉》，戏价四十吊，斗米称肉”(称肉，指十斤)的舞台题壁。德兴班除了于本县活动外，还到石泉、镇安一带演出；公义班也越出县境，到过安康、紫阳一带演出。此时，两个戏班不但能演三小戏，还能演生、旦、净、丑行当齐全的本戏和连台本戏。演出的剧目有《东京图》、《万寿山》、《铁板桥》、《饭店会》等。伴奏乐器增加了二胡、唢呐、竹笛等。

中华民国初年，大筒子戏又有发展。时公义班传给第四代何天佑(1874—1946)领班，主要艺人有齐玉旺(旦)、齐玉德(花脸)、胡朝兴(小生)、何有奎、何有刚等。由于经常和二簧班对台赛戏，吸收了汉调二簧不少表演程式和艺术成分，如化妆、服饰、武打程式和特技表演等。大部分戏班并把二簧的一些打击乐及唢呐曲牌，融合到大筒子音乐中，进一步丰富了表现力。行当分工也趋于细致，出现了末脚、老生、老旦、老丑等脚色。活动范围扩大到西乡、镇巴以及川北万元等地。民国三十年(1941)，何天佑传给儿子何易奎(生)领班，主要演员有何易刚(旦)、康记尧(旦)、李贻生(生)、五银洲(末、生)、曹安亭(丑)、王有为(丑)等。1949年中华人民共和国成立后，公义班交给了彭录涌领班，主要艺人有彭录军(擅拉筒子胡，善唱二簧戏)、隆忠相、隆中树等。德兴班也交给了鲁荣贵(旦)领管。

大筒子戏的传统剧目，据民国三十六年，德兴班抄录了一份戏单所记，有八十多个常演剧目，有《三封官》、《万寿山》、《阴阳断》、《东京图》、《铁板桥》、《饭店会》、《回娘屋》、《卖酒》、《掉白扇》、《卖羊肉》等。剧目词格以七字句和十字句为主，也有五字句和六字句式。

大筒子戏在陕南地区长期的独立活动，遂形成了不同演唱风格。流行于汉阴地区的，以大筒子调为主要声腔，属于板式变化体；流行于镇安、旬阳、安康地区的，仍以大筒子声腔为主，并杂用单曲，小调味较浓。汉阴派的唱腔板路，叫“板”；旬阳、安康派的唱腔，称“调”。其实，各地演唱的板式和唱调大致相同，均有〔一字板〕(调)、〔四流板〕(调)、〔流水板〕(调)、〔老板〕(调)、〔阴板〕(调)、〔尖板〕(调)、〔板半半板〕(调)、〔老配少板〕(调)等，且以大筒子胡琴为主奏。

中华人民共和国成立后，当地文化主管部门及大筒子艺人，为继承和发展这一剧种做了大量工作。先后整理出传统剧目(本、折)七十多个，创作出现代戏二十多个。另外还挖掘整理了音乐资料。1953年汉阴县王家河、杨家坝成立起大筒子业余剧团，演出了新编现代剧《送子参军》等。1957年安康县汉剧团演出了移植剧目《两筐梨》。1960年安康县汉剧团又排演出《赶会》，参加了陕西省新搬上舞台剧种会演大会演出。“文化大革命”中曾中断演出十多年。1980年后，汉阴、旬阳、安康等县的部分乡村又相继恢复了业余剧团的活动，进行群众性的娱乐演出。

八岔　有“阴八岔”和“阳八岔”之分。盛行于陕南安康、汉阴、旬阳等地，白河、平利、紫阳、西乡等地亦有流行。

据八岔艺人苟双成和鲁荣贵所述，阳八岔系清乾隆年间(1736—1795)由湖北郧阳传入，原名“郧阳调”，也叫“花鼓戏”。后经在陕南地区的发展和演变，更名为“阳八岔”。阴八岔，是以当地的民间小调为基础，吸收郧阳花鼓成分而形成的。采用民间鼓乐曲调，表演动作亦为民间小场步。清咸丰至光绪年间(1851—1908)，八岔戏发展较快，旬阳、安康、汉阴等地，出现的民间班社达三十多处，主要的有安康吴庙的张家班和刘家班，西河的王家班等。涌现的艺人有大毛娃、尚和王、胡庚源、王立德、周才芳、王长春、胡万奎等五十余人。民国三十年左右，因战乱和饥荒所迫，大部分班社解体，艺人星散。

八岔戏只有锣鼓伴奏，不用弦乐。阴八岔为单曲体，唱调简单，音律较长，唱者不能一腔到底，需由后台人代接尾音。常用曲调有〔开门〕、〔四劝〕、〔采花〕、〔叹四季〕、〔摘黄瓜〕等二十余种。阳八岔，音节短促，不需后台接音。常用的曲调有〔三起头〕、〔长板〕、〔落板〕、〔哭板〕、〔二六〕、〔导板〕等。不管什么行当，唱法几无区别，只有男女声之分，女声用小嗓，男声用本嗓。伴奏乐器有柿饼鼓，形大而扁；洋县大平面锣，带有汪汪之音，为当地锣鼓店铺所特制。中华人民共和国成立后，增加了二胡、三弦、阮和琵琶。

据汉阴鲁荣贵所藏民国年间戏单所记，八岔传统戏有一百多本，其中阴八岔剧目有《卖白布》、《顶嘴》、《卖胭脂》、《王婆骂鸡》等；阳八岔剧目有《西楼会》、《闹书房》、《喜哥接妹》、《送枕头》、《坐东床》、《绣蓝衫》等。二者兼演的剧目有《白玉扇》、《高楼会》、《错中错》等十余本。阴八岔多为七字句词格，阳八岔多用十字句词格。小戏多，本戏少；生活故事戏多，历史故事戏少，且多为唱做工戏，无武打戏。

八岔戏的脚色分行，略同于汉调二簧，有一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九老、十杂等十大行。但仍以小生、小旦、小丑等脚色组成的三小行为主。分行不够严格，缺什么行当，可实行代脚制，由其他演员串演，一般只要有小生、小旦、小丑，即可满足全剧中所有人物的装扮和演出。

中华人民共和国成立后，安康、旬阳、汉阴、西乡等地，相继组建起二十余个民间班社，改编整理演出了《站花墙》、《吴三保游春》等一批传统剧目，并传授培养了一批新演员。

花鼓戏　盛行于商县、丹凤、商南、山阳、镇安、柞水、洛南，流行于安康、汉中和关中东部地区。

据花鼓艺人刘全兴、赵老二等人口述，清光绪三年(1877)湖北郧阳遭水灾，大批灾民从丹凤竹林关和山阳漫川关进入商洛地区，遂将郧阳地区流行的花鼓戏带入商洛。最初由移民演唱，后来当地人也学唱起来，并采用了当地的方言和语音，吸收了许多商洛的民歌小调，形成了商洛花鼓戏。其班社演出活动，最早可追溯到丹凤竹林关冯善亮的职业花鼓班，先后传了六辈艺人，祖传师傅为刘三女。演出剧目多为小生、小旦、小丑为主的三小戏，主要剧目有《送香茶》、《回河南》、《接干妹》、《劝姑》、《白扇记》、《回妹》、《王小拜年》、《媳妇娃看家》、《山里娃》、《挑女婿》、《老两口赶庙会》等。清代末年至中华民国二十年左右，花鼓

戏出现了昌盛局面，班社四处涌现，艺人成批增加，其班社有：丹凤县的竹林关班，商县的东乡班、西乡班、板桥班、三十里铺班，镇安的太白庙三圣班、云盖寺安乐班、云镇峰岩艾老四班，柞水县的沙沟班、大石沟班，山阳县的杨老四班等。艺人有：冯善亮、刘兴全、毕占成、雷玉琴、杨三来、冀三娃、能喜娃、王飞厚、朱朝安、谭云铎、胡京武、李吉庆等。剧目亦不断丰富，创造出了“吃面”等表演绝技。因其流行地域和语音不同，还逐渐形成了商丹（商县、丹凤）路和镇柞（镇安、柞水）路的艺术差别。商丹路花鼓，以关中语系为主，杂以当地土语，曲调流畅、优美、柔和、婉转，又被称为北路花鼓；镇柞路花鼓，以鄂西北语系（称下河语）为主，掺用本地土语，曲调高亢、宏亮、欢快，被称为南路花鼓。

商洛花鼓由三种曲调，三种剧目构成：（一）花鼓子，用民歌小调演出，也叫“小调戏”，多反映当地人民的劳动与爱情生活。代表剧目有《打铁》、《打草鞋》、《哥接妹》、《瞎子摸妻》、《贾金莲回河南》等；（二）八岔子，用八岔调演出，也叫“八岔戏”，多反映公子、小姐的艳情故事。其曲调分阳八岔和阴八岔两种，阳八岔又称硬八岔或大八岔；阴八岔又叫软八岔或小八岔。代表剧目有《坐西楼》、《送香茶》、《小东楼》、《小牙楼》等；（三）大筒子，以筒子胡琴伴奏，也叫“筒子戏”，属于花鼓中的大、中型戏，多反映历史故事、民间故事和神话故事内容。代表剧目有《蓝桥担水》、《刘海戏金蝉》、《血刀记》、《万寿图》、《山伯访友》、《四姐下凡》、《正德王访贤》等。

商洛花鼓有“小花鼓”与“大花鼓”之分。小花鼓，多为一男一女对唱对跳，或以说“干嘴”为主，由男角逗引、提问，女角用唱、白答对；或二人边跳边唱，相互问答，表演一段小故事下场，称之为“一堂”。大花鼓，脚色较多，跳法复杂，唱调多为“筒子调”，以筒子胡琴伴奏，配以马锣、铙钹和鼓板。所唱曲调，因脚色而异，主要有〔老生调〕、〔小生调〕、〔板半〕、〔半板〕、〔阴调〕等。

商洛花鼓演出极为方便、简易，院落、堂屋铺上一张苇席，即可开演，场头、地头亦可以随地跳唱。无布景、无桌椅，全靠演员虚拟动作表演。有的化妆演出，也有不化妆演出的，即使化妆也都十分简单；一般男角头戴草圈帽，腰系围带，脸上涂块白豆腐干，手拿长杆烟锅或折扇；女角头上包一花色帕子，插一朵绸或纸花，穿上时兴服装，围上印花裙子，手拿一把花折扇、一条花手帕或一顶小伞，即可登场演出。表演身段以跳扭为主，其名目有蹦跳、闪跳、弹跳、扭跳、踏跳、麻雀跳、双蹬跳、倒身跳、单腿跳、三角跳、十字跳、之字跳、拐线跳、双八字（“88”）跳等。跳法虽然很多，但跳扭表演起来却没有固定程式，由演员随剧情和人物情绪自由发挥。

中华人民共和国成立后，专业文艺工作者与艺人合作，在挖掘抢救遗产的基础上，进行了多方面的艺术革新，使商洛花鼓跃入陕西大剧种行列，改变了以往“淫词俗调”、“不登大雅之堂”的局面。1953 年，商洛专区剧团首次改革排演出传统剧目《夫妻观灯》，并于 1956 年参加了陕西省第一届戏剧观摩大会演出，获剧本改编和演出一等奖。后又相继整

理演出了花鼓传统戏《回河南》、《西楼会》、《桑园会》等。1958年商洛专区剧团创作演出了《种核桃》、《龙凤山》等现代剧。1964年以来，镇安县剧团亦先后创作排演出新戏《换猪》、《凤凰飞进光棍堂》、《牧童与小姐》等。商洛地区剧团改编演出了大型剧目《屠夫状元》，创作演出了现代戏《六斤县长》，引起了全国戏剧界的关注。同时，培养出了一批艺术骨干，演员有王贞、陈清林、费庆民、冀福记、田井制、王帮印、陈叔敏、胡小琴、陶文霞、卢军丹、张肖等；导演有刘福堂、徐小强、傅天民等；音乐设计有辛庆善、刘浩智、刘文华、冯宁等；舞美设计有李志贤、李小兵、全俊文等。

关中秧歌 盛行于关中东府韩城、渭南、华县等地，西安以及西安以西各县也有流行。尤以渭南的崇凝最佳，当地曾有“铁王的芯子阎村的跷，崇凝的秧歌水上漂”之说。

关中秧歌起于何时，无文字记载，据韩城秧歌艺人卫百福口述，清咸丰年间(1851—1861)，已有演出活动。民国五年(1916)，他十六岁时学演秧歌，师傅茂娃和二旺，均生于同治初年，上传师祖亦为秧歌高手。清代末年，为逃年馑，部分秧歌艺人曾组班到宝鸡、兰州演出，卖艺为生。

本世纪二十至三十年代，关中秧歌名角层出不穷，有韩城郑崖村的白广才，雷许庄的雷三娃、雷进录，高许庄村的高小红，张村的卫百福，竹园村的吴保盈，漫凹沟的韦生华，沟北村的高锁堂、高赛福，吴堡寨的殷子云，颜家沟的李建章，姚庄的王鸿宾，石家沟的赵喜儿，昝村的李东虎，赵村的刘喜康、王彦明，渭南的李彦英、王寿仁、张志学、张恒敬、田资发，华县的梁化龙、范志英、蒋忠明等。当时韩城盛传一首赞誉秧歌名角的民谣：“一盆血、盆半血，白菜心、云遮月。人参苗子世上缺。一斗金、二斗银，满山铃、美死人。邠州梨、玻璃翠、万人迷、真入味。”“一盆血”，指白广才，意思是他把秧歌唱红啦。高小红唱的比一盆血更好，所以称为“盆半血”。雷三娃出类拔萃、人才出众，被誉为“人参苗子”。吴保盈技艺超群，被誉为“云遮月”。卫生华舞的风流，扭的娇健，被誉为“满山铃”。卫百福能歌善舞，扮相俊美，若为女子出嫁，其身价当值彩礼三千六百元，故被誉为“三千六”。

民国十五年春节，丑脚艺人建德和天保，分别率领秧歌班唱对台戏，竞赛技艺，唱了一天还不尽兴，接唱夜戏，越唱越红，难分胜负，吸引了方圆百里观众。对台戏直赛到麦收时节才告结束。

三十年代后期，受战乱影响，秧歌活动日渐衰落。中华人民共和国成立后，又开始恢复，民间演出活动蓬勃开展起来。新文艺工作者对秧歌戏的剧目、音乐、表演进行了锲而不舍的革新。1979年由张祯祥编导的《丰收乐》，参加了陕西省群众文艺会演，获剧本甲等奖。

关中秧歌演唱时，以男女二人为主，多至三四人，脚色行当只有小丑、小生和小旦。演出时载歌载舞，舞以男领女合，唱以女领男合。扭时不唱，唱时不扭，快打急舞，慢打缓舞。旦脚台步非常讲究，有：“豆角步”、“三角步”、“货郎步”、“蟹步”、“踩裂石步”、“五寸步”、

“侧摆步”、“风摆柳步”、“摆花花步”、“圆场步”、“十字步”等。“三千六”卫百福创造的“豆角步”、“三进三退步”、“跑场踩鼓点”，服务于人物塑造，使他扮演的丑婆，栩栩如生。满山铃卫生华的“上楼台步”更是一绝；他的“鹁鸽子旋窝”，越旋越快，越转越小，旋转中突然亮相，嫣然一笑，扬长而去，具有勾人魂魄的艺术魅力。清人徐其通曾赋诗赞道：“当年梨园羽衣曲，今降韩原舞犹新。娇眼横波眉黛翠，疑断烟火化女神”。

关中秧歌一般是在地摊或舞台上演出。每剧先上男（丑脚），后上女（包头，即旦脚）。男以说干嘴为主，并即兴地编唱一些应景的四六调唱词。然后请出女角，二人对唱；或由女方一人独唱，男的陪舞，唱完同时下场。秧歌的化妆、服装和道具，极为简单。男的平常装束，出场时系一围裙，有时不化妆，有时脸上涂上豆腐块，戴上草帽圈，或者头插能伸能卷的竹皮圈（俗叫尖尖帽）。女的（全由男的扮演）在头上系一丝帕，衣裙全用农家平时服装，根本不用戏衣。男角的说干嘴为的是显示嘴皮子功夫，可长达数百句，随意铺陈，不一定与剧情有关，只求热闹红火。常用的说嘴快板，有七十多段，如《恶婆婆》、《穷和富》、《大食口》、《捉蚂蚱》、《高神殿》、《婆娘家》、《车夫卖炭》、《段茂功打城》、《拉面袋》、《吸洋烟》、《赌博之害》、《丑女子尿床》、《拧花车》、《光绪三年旱》、《办老婆》、《熬膏药》、《数石头》、《多儿女》、《一宗奇事》等。说干嘴一般用板伴奏。

关中秧歌没有管弦乐，只用打击乐配合演出。计有板（鼓板）、大扇子（大镲）、大锣、马锣四件乐器。演出多用大扇子、马锣，鼓板则不多用。唱时不伴奏，伴奏时不唱，伴奏只在唱的间歇中进行。

关中秧歌曲调繁多，已收集到百余种，同一曲调可有几种唱法。一剧一曲，反复演唱。其中男角多用〔四六调〕或〔四六带把儿〕，在开场时独唱。女角所用曲调较多，计有〔望江楼〕、〔十绣〕、〔五炷香〕、〔放学调〕、〔坠金扇〕、〔五更角〕、〔开门调〕、〔大开门〕、〔小开门〕、〔秋千调〕、〔卷竹帘〕、〔茉莉花〕、〔打牙牌〕、〔剪边〕、〔熬活〕、〔十里墩〕、〔金钱调〕等。唱词全为对偶句，词格字数五、七、八、九、十不限。多为四句一联，也有多句式的，其曲调可以循环演唱。唱词通俗易懂，常夹杂有方言土语，如同当地人说话。

关中秧歌传统剧目，计一百二十余本。以反映民间生活为主，主要有《自本熬活》、《石榴娃烧火》、《张先生拜年》、《货郎算账》、《织手巾》、《摘豆角》、《十杯酒》、《摸骨牌》、《上楼台》、《下四川》、《绣荷包》、《五炷香》等，其中大部分都是一堂一堂（一堂，韩城方言，即一出）的单出戏，没有大本戏，不出帝王将相，皇后丫环，也无武打戏。

陕北秧歌　分传统秧歌和新秧歌两个阶段。传统秧歌主要流行于子长、延川、志丹、吴起、延安、安塞、绥德、米脂、佳县、清涧、子洲、吴堡等县；新秧歌主要流行于二十世纪四十年代的陕甘宁边区，包括陕北、关中一部分地区和陇东、宁东等地。解放战争时期，随着延安大批新文艺工作者奔赴全国各地，新秧歌发展到东北、华北、华东、华中、西南等地。1953年以后主要活跃于延安、榆林等地。

从陕北甘泉县宋金古墓出土的秧歌画像砖雕证明:陕北秧歌(舞蹈形式)早在宋金时代,已在陕北广为流传(见文物条)。入明以后,继有发展。明初弘治本《延安府志》,记载了当时陕北秧歌的盛况:“舞童夸妙手,歌口逞娇容。男女观游戏,性醪献国(皇)”。清代到民国三十一年(1942),为传统秧歌的繁荣时期,陕北城乡,村村社社都有秧歌队,男女老幼,一齐参加。每遇春节,他们走村串户,四处演出。村社之间互相比赛,红火之极,当地称为“闹秧歌”。清道光《神木县志·艺文》载有刘喜瑞《云川灯文》诗云:“秧歌唱共趁霄晴,客岁中秋夜月明,我道祈年还祝雨,入春阴雨最宜耕。”生动地记载了陕北闹秧歌的情景。

陕北传统秧歌分大场秧歌和小场秧歌。大场秧歌系广场群体性歌舞;小场秧歌多表演小型戏曲剧目,称“闹回回”或“闹丝弦”,闹回回,采取生旦各半,为一问一答的对歌形式,带有一定的故事情节。常演的剧目有《打花盆》、《夫妻逗趣》、《捎金簪》、《观灯》等。闹丝弦与闹回回,演出形式基本相同,只是增加了四胡等丝弦伴奏乐器,常演剧目有《织手帕》、《十把扇》、《搭戏台》等。

此外,还有歌舞并重的小剧目叫“干货场子”和“压板凳”。干货场子,演出时演员手拿三才板、四页瓦、浑身响、渔鼓等乐器,边演奏,边歌舞,一般为生装、旦装和丑装三个脚色。表演者演唱,场外演员给以帮腔,气氛热烈红火。常演的剧目有《苏州请客》、《五连厢》等。压板凳,即最后的表演,有丝弦和打击乐伴奏,分生、旦、丑等脚色,主要剧目有《顶灯》、《偷南瓜》、《钉缸》、《小放牛》等。

传统秧歌剧目,都是生、旦、丑演出的两小戏或三小戏,多表现男女爱情、生活情趣、格调诙谐而滑稽。表演动作有“十字扭步”、“三进一退扭步”、“二进二退扭步”等三十多种。舞蹈图案有方形、圆形、长方形、三角形、多角形等。演出时,生脚着“五彩衣”,旦脚着“五彩裙”,丑脚着“五彩袍”,头上均插五色纸花。演出道具为彩扇、彩绸、彩巾、彩帕、彩花、彩灯等。所唱曲调一百余种,可以单用,也可以套用和联用。单用的有独唱、对唱和齐唱等形式,称为“场子曲”;联用的曲子,每段为四个乐句,第四句一帮腔,叫做“接音”或叫“回音”。伴奏乐器主要为唢呐和锣鼓,唢呐一般配备两支,一支为上手,吹高音,一支为下手,民间称作拉筒筒,吹低音。此外,还配有管子、笛子等吹奏乐器和四胡、三弦等弦乐。

新秧歌,是二十世纪四十年代初期,由延安的新文艺工作者,在学习借鉴传统秧歌的基础上发展创造出的一种新形式。民国三十一年(1942)五月,毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》,并发出了改造和利用旧秧歌的号召。延安鲁迅艺术学院,于民国三十二年春成立了秧歌队,由王大化、李波、路由、安波等几位青年文艺工作者,创作出第一个新秧歌剧《兄妹开荒》,同年二月九日,在延安街头演出,获得成功。延安各专业文艺团体和各机关、学校、部队的业余剧社,也都纷纷组织秧歌队,自编自演新秧歌剧。

民国三十二年十一月,中共中央西北局宣传部,召集延安各剧团负责人会议,肯定了鲁艺秧歌队创造新秧歌的艺术成就,作出了各专业剧团和秧歌队下乡演出的决定。新秧歌

剧表现的新生活、新人物和新世界，为群众所乐见，被称为“翻身秧歌”、“胜利秧歌”和“斗争秧歌”。

民国三十三年，延安各机关、部队、学校的新秧歌运动有了进一步的发展。中央机关、中央党校、晋绥联防司令部、西北局、边区抗日救国会、边区文协、西北党校、行政学院、边区保安处、以及各新闻单位与专业文艺团体，都组织了秧歌队，编创节目，走上街头或下乡进行演出。正月下旬，中共中央文教委员会在杨家岭中央机关举办秧歌剧会演，检阅新秧歌运动的成果。同年八月，西北局文教委员会和文教大会筹备会召开新秧歌座谈会，要求广泛普及新秧歌，做到一区一个秧歌队。十月，边区文教大会总结了群众秧歌活动的经验，评选出典型，予以表彰，刘杰仁和鲁艺秧歌队分别获得个人特等奖和集体特等奖。据这次大会统计，全边区有秧歌队九百九十四个，平均每一千五百人就拥有一支秧歌队。

民国三十四到三十五年，延安新秧歌更大规模地向农村和厂矿发展，延安、绥德、庆阳、延川、富县等地，还于春节举行了声势浩大的新秧歌剧会演。民国三十五年，解放战争开始后，随着延安的专业文艺团体奔向全国各地，使陕北新秧歌得以广泛传播，至1949年全国解放后，全国城乡每逢“五一”、“国庆”等重大节日，亦有新秧歌剧演出。

新秧歌剧目，多为新文艺工作者和广大的工人、农民、机关干部和部队战士创作而成。熟悉旧秧歌的专业艺术家，多采用“旧瓶装新酒”的办法，整理改编传统剧目，形式比较完整，多用唱词、快板和韵白，如《小姑贤》、《钉缸》等。此外还有许多新编秧歌剧，如联政宣传队的《张治国》、一二〇师战斗剧社的《打石门堰》、翟强的《刘顺清》、黄润的《减租》、王大化等的《兄妹开荒》、章炳南等的《钟万财起家》、周而复等的《牛永贵挂彩》、马可的《夫妻识字》、苏一萍的《红布条》、贺敬之的《栽树》、周愭的《一朵红花》、枣园文艺工作团的《动员起来》、陆石的《纺线线》、张季纯的《保卫和平》、肖汀等的《回娘家》、杨醉乡的《送公粮》、王汶石的《边境上》、贺鸿钧等的《喂鸡》、杜锦玉的《上冬学》等，其中《兄妹开荒》、《夫妻识字》等，已成为保留剧目，久演不衰。

新秧歌戏，多采用传统秧歌对歌对舞的形式，一般有男女两个脚色，服饰、装扮较为简单，不用传统的“五彩衣”，就地取材，配几件生活便装即可演出。道具也不用传统的彩色花扇、手帕等，而是根据剧情需要，仿照现实生活用品进行制作，如《兄妹开荒》的道具，就是两把仿制的镢头。

新秧歌戏的音乐唱腔，在继承传统唱调的基础上，吸收了陕北眉户、碗碗腔，二人台和道情等唱调，加以改造创新而成，较之传统唱腔曲调更为丰富。《兄妹开荒》采用创作的曲调演唱；《夫妻识字》则采用眉户和道情的曲调演唱。伴奏乐器，除采用传统的唢呐、锣鼓外，又增加了胡琴、二胡等拉弦乐器，用以托腔和演奏过门，增强了新秧歌戏的音乐表现力。

中华人民共和国成立后，新秧歌继续发展完善。先后创作演出了一些反映社会主义现

实生活的新节目。八十年代初，榆林地区还成立了榆林民间艺术团，主要演出陕北秧歌。民间业余秧歌的活动也十分活跃，编演的节目有名的如《探亲路上》，由绥德韭菜园乡的农民艺术家李增恒，采用陕北赶毛驴的民间舞蹈形式演出，表演新颖动人。1980 年，参加全国群众文艺会演，荣获创作二等奖和演出一等奖。

二人台　因一男一女出场演出而得名。早先盛行于陕北府谷、神木等县。清末逐渐向南流行，遍及整个榆林地区。

二人台形成的具体年代，无文字记载可考。据二人台艺人丁喜才（府谷麻镇人）口述，其祖辈，在清代乾隆年间（1736—1795）就演出二人台，一连五辈，延续到中华民国初年。早期的形式很简单，农闲和春节期间，人们聚集在院落、堂屋，借助一两件乐器伴奏，清唱一些陕北的小曲、小调。一般除主唱者一人外，伴奏者一至三人，边伴奏边插话。演唱者不化妆，不表演，也不需搭台子。当地群众把这种形式叫做"打坐腔"、"打店"、"打闹"、"打玩意儿"。演唱的曲目有《放羊》、《打樱桃》、《打秋千》、《挂红灯》、《对花》、《放风筝》、《十里墩》、《种洋烟》、《十样景》、《八仙庆寿》等。光绪至辛亥革命时期，打坐腔艺人吸收了"大场子"秧歌中的"踢场子"舞蹈动作，由一人坐唱发展到二人化妆表演，由堂屋、院落进入大场子，逢年过节汇合到秧歌社火中演出。出场仍为一男一女，男角为丑扮，头扎白毛巾，腰系围带，服饰不甚讲究。女角亦由男角扮演，涂脂抹粉，头打发髻，插花或用红绸结花，身着五彩花衣。演出剧目多为儿女亲事，如《偷红鞋》、《送四门》、《挑菜》、《绣绒花》、《十对花》等。清末至民国二十年，陕北灾荒不断，战争连年，大批农民为寻求生计，逃到长城以西的内蒙河套地区开荒种地。二人台被带到那里，吸收了当地不少蒙族民歌和曲牌，如《蒙汉调》、《八音合格》、《阿拉崩花》等，使表演形式和音乐唱腔丰富起来。伴奏乐器增加了板胡、四弦和四页瓦。演出剧目增加了《走西口》、《探病》、《五哥放羊》等。脚色化妆也进一步戏曲化，扮旦者一般头戴冠饰，身着红袄绿裙，手拿花扇或彩绸；扮丑者头戴毡帽，贴八字胡，鼻梁画一蛤蟆，或石榴或蝎子图案，身着大襟白边黑袄，红裤束白腰围，手执霸王鞭。表演时，二人边舞边唱，互对互答。基本动作为秧歌步式，并依据剧情，采用了一些戏曲程式及亮相造型等。旦、丑之外，所有人物均由扮丑者代演，俗称"摸帽戏"。

民国年间，二人台基本定型，形成三种形态：一种属于歌舞表演，为载歌载舞的"带鞭戏"，俗称"火炮曲子"；一种属于小戏表演，为表演说唱见长的"硬码戏"，俗称"文戏"；第三种属于纯器乐曲牌演奏，为正戏开演前或演出中穿插的器乐曲演奏。

二人台的剧目，约一百五十多个。多系传统剧目，如《刮大风》、《打连成》、《打金枝》、《打秋千》、《十样景》、《方四姐》、《扇子计》、《水刮西包头》、《抽大烟》、《偷南瓜》、《筛灰》等，也有些剧目，是从其他地方戏曲中移植改编的，如《张生戏莺莺》、《尼姑下凡》、《下山》、《牧牛》、《洛阳桥》、《钉缸》、《烟花女十叹》、《借冠子》等。二人台剧目生活气息浓厚，语言多采用赋、比、兴手法，形象生动；唱词讲究二、四句押韵，根据内容和剧情变化，个别处也有换

韵的；句式有五字、七字不等；结构一般为四句一段，问答式对唱较多。

二人台音乐，分唱曲、牌子曲两种。在运用上，有一剧一曲到底的，谓之“单曲体”；也有一剧多曲的，谓之“联曲体”。据初步统计，二人台唱曲共二百七十九首；曲牌一百零三首。

中华人民共和国成立后，专业文艺工作者和二人台艺人合作，在继承传统艺术的基础上，从内容到形式，都进行了较大的革新和提高。榆林地区、府谷县、神木县等剧团，先后把二人台作为地方小戏，搬上舞台，经常排练演出。五十年代，演出了《刘家庄》、《打枣》等剧目；六十年代，整理演出了《十对花》、《探亲》等剧目。此后，还创作演出了现代戏《卖猪》、《养猪乐》等。脚色增多，突破了二人演唱形式，改变了以往仅有丑脚彩扮的陈规。使之真正成为人民群众喜闻乐见的一朵戏曲之花。

端公戏　源于古代设坛祀神仪式，因主庆者为端公佬，故称“端公戏”。盛行于南郑、城固、西乡、紫阳、汉阴、安康、旬阳县境，流行于留坝、宁陕、宁强、凤县、镇安及陕西、四川交界处的山区和兵陵地带。

初为设坛祭祀形式，巫师以歌舞祀神驱鬼。巫师多为男性，民间习称巫师为端公。他们装旦扮丑，跳吟表演，故有“跳端公”之说。端公头戴木面具，两额侧部各插一个或两个摺叠黄表，腰扎麻带，脚穿草鞋。一手摇曳铜铃击节，伴踏跳步；一手执裹有色纸条的坛棒，指神示人。端公在坛上边跳边吟，吟之不足则唱，唱调为“神歌调”（又叫“坛歌调”），由包头（端公）一人主唱，众人帮腔，帮腔落尾伴以小锣、小鼓。

据汉阴王家河，家传七代的大筒子艺人何玉庆口述，约在清嘉庆年间（1796—1820），大筒子戏随湖南移民传入汉中、安康山区。端公们为了丰富演出，邀集筒子艺人参与庆坛表演，以端公为主，人员扩大到三至七人。一般是先跳坛，接着续演端公小戏。由地摊苇席上端公一人的踏跳表演，发展为用四张或八张方桌，并为桌台进行表演的戏曲形式。所用乐器，以大筒子为主，配以二弦和三弦伴奏 。并设戏箱开脸子，出现了小生、小旦、小丑等行当。唱调上除了神歌调外，发展形成了一定的唱腔板路，即〔二流板〕、〔一字板〕、〔四平板〕等。演出的剧目主要有《余老四反秦》、《王祥卧冰》、《悍妇打鬼》等。这时期的演出，除了端公、端婆跳坛和演出一些小戏仍戴面具外，其他人物均以粉妆演出。

清代道光、咸丰年间（1821—1861），端公戏出现了半职业性班社，俗称散班子。在南郑、西乡、留坝等县，先后成立起白家班、黄家班、聂家班、袁家班、龙家班等。其班主多为端公佬，人员一般在十人以上。演出的剧目有《闹东京》、《刘海砍柴》、《害岳父》、《赶年》、《袁老八讨子》、《催粮》等。

同治十年至中华民国初年（1871—1920），端公戏出现了更大的发展，除了上述各县乡村有端公戏活动外，西乡县的黄山、大河、高川、白龙等地，端公戏最为活跃，一年四季均有演出活动。半职业性端公戏班，有熊家班、程家班、杨家班、何家班、陈家班、董家班、谭家班等。每班人员扩大到二、三十人。老艺人有熊保善、郭兴汉、郑民宏、程代班、杨登民、吴芳

秀、何东更、何庭贵、赵光恩、常芝兰、刘光渊、杨桂芳、陈天信、黄道方、谭明生等。活动地域也扩大到甘肃西河、天水，四川广元、南江、城江等地。这时的戏班大部分能演小戏和折戏，个别戏班还能演出大本戏。演出的小戏有《让亲》、《打更》、《审缸》、《抢亲》、《送节》、《让课》、《送布》、《送金妹》、《送友》、《赶双子》等；折戏有《柳二姐赶会》、《金哥闹书房》、《二姐娃害病》、《七仙配》、《正德王访贤》、《借纸》等；本戏有《湘子渡妻》、《刘海砍樵》、《接妹》、《郭暖拜寿》、《花田错》、《破洪州》、《花亭会》、《蓝桥会》等。这时的脚色行当已突破了"三小"格局，出现了须生、净脚等行当。唱板也有所丰富，相继创造出〔诗头子〕、〔慢二流〕、〔快二流〕、〔对口二流〕、〔赶板〕、〔蹲思调〕、〔老少配调〕等。弦索上增加了板胡、四股弦，管乐上增加了笛子，打击乐上增加了云板、手鼓、暴鼓、马锣、海锣等。舞台由桌台变为搭低台（不能超过大戏舞台）。一般的堂会、富户的红白喜事，均可承应作场。

中华人民共和国成立后，由于破除封建迷信，跳坛活动废止，以端公为主的半职业性班子解体。端公戏只在少数业余剧团和专业剧团尚有演出。1959年，西乡县城关镇成立了东风文工团，至1965年解散，先后排演的传统端公戏二十二个。1959年，创作排演出《双献料》、《拔秧苗》等现代戏，参加了1960年陕西省新搬上舞台剧种会演演出。1960年，编演的《养猪场上》，参加了全国职工业余会演大会。同年，编演的《打麦场上》，参加了全国群英会演出，获得剧本创作奖和演出奖。安康、汉中的一些二簧、秦腔、歌舞等专业剧团亦多在各地演出中，间或穿插演出一些新编端公现代剧，如《巧遇》、《闲不住》、《讨债》、《好媳妇》、《赶工》、《争上阵》等。其中本戏《吹鼓手招亲》（见图）、《戏班子断案》等，以唱端公调和筒子调为主，并融进了陕南民歌调、山歌调，歌舞并重。《吹鼓手招亲》1959年晋京作过汇报演出，《戏班子断案》1979年参加了陕西省庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出，均受到戏曲界的好评。1979年以来，端公戏在安康、汉中一些农村业余剧团，仍有间断演出活动。



跳戏　又名"跳调"，习称"踏戏"或"杂戏"。盛行于关中东府合阳、韩城、大荔等县，西府周至也有流行。

跳戏向无职业班社，一直以农村社戏形式组织演出。跳戏盛行的地方，称为跳戏窝子，附近各村，社有戏箱，村有戏台，互相赛戏之风，十分盛行。演员皆由本村村民充任。

跳戏草创于金、元时代，清代合阳翰林安锡侯诗云："舞蹈跻春台，溯源金大定。铙鼓传呵护，时和庆年丰。"据合阳行家庄村跳戏的老艺人党正志等口述，该村有跳戏演出活动，可追溯到明代万历年间（1573—1619）。这时该村已有跳戏名家党桂一。天启年间（1621—1627），该村又有以演跳戏出名的党一屏等人。清乾隆、嘉庆年间（1736—1820），合阳一带

不仅涌现出了党九苞、党麟征等跳戏表演能手，还有莘里村许莲塘(又名秉简)兄弟二人，曾以翰林、贡生身份，跻身于戏场，装生扮旦，与村民同台踏跳，传为佳话。道光、咸丰年间(1821—1861)，跳戏最为兴盛，仅合阳沿河(黄河)各村，戏社多达三十多处。以行家庄、莘里村为中心，广泛流行于宋家庄、岳庄、南义庄、北吴仁、坊镇、百坂、东王、南顺村、北顺村、坤龙等村镇。此外，还北至韩城的芝川镇，南到朝邑的礼庄，西达澄城的寺前、业善等地区。行家庄跳戏共分东、西、南、北四社，西社以文戏见长，东社以武戏著称，且各社剧目不同，风格各异。出众的艺人有：道光年间的李有才，咸丰年间的党作六，同治年间的党万寿，光绪年间的党铁狗等。

辛亥革命后，因军阀混战，跳戏社戏活动日渐减少，除合阳东乡莘里村、行家庄等少数几个村社，还有演出外，其它村社的跳戏活动则消声匿迹。抗日战争和解放战争期间，黄河沿岸，战事频繁，农村经济破坏严重，跳戏班社亦近绝迹，仅有行家庄尚可演出。许多颇具特色的剧目亦先后辍演。正如行家庄名"拨帅"在民国三十五年(1946)春节自编的"春官词"中所说："上年殁了锅儿旦，以后难跳《白水滩》；今岁润初把命断，有谁能跳《宁武关》。"此后跳戏艺术虽有所传，但剧少技差，难与昔比。

1949年春，合阳解放。在军民联欢会上，行家庄跳戏社演出了神话武打戏《火焰山》。1957年，该村又参加了陕西省第三届民间音乐舞蹈大会，演出了神话剧《收红孩》，获得了集体表演一等奖，两名个人表演二等奖，和挖掘整理民间艺术先进奖。1963年春，南义庄恢复上演了传统节目，历时两天三夜。1979年，行家庄又恢复演出了《老将得胜》、《战马超》、《战盘河》等剧目。1982年，又演出了《收渔税》与《燕青打擂》，并培养了一批青年演员，使这一古老剧种获得了新的艺术生命。

跳戏是群众性的演出活动，一年一度，春节例行演出。大年初一下午，各社敲锣打鼓，名曰"打旦子"，以制造气氛，鼓动村民，促使"祖家"(社戏负责人)出面组织演出，商议经费筹集等事宜。正月初五日，不等黎明，"好家"(演出名角)抬上锣鼓，在本社各户院落内"打旦子"，俗名"镇穷鬼"或"破除五邪"。当天下午便进入了"牛锣队"阶段，各社把锣鼓集于村之中心，划定区域界线，各占一方，对赛敲打，互相激励。次日开始广场跳，上、下午各出一次，每次按村庄大小，分社多少决定出跳场次，每社至少要落一个场子。

广场跳即哑跳，所跳剧目，只有人物、故事情节，而无台词，演员尽都化妆，带有音乐伴奏。哑跳讲究人多，凡经过训练的青少年，几乎都能参加，有时竟出现一百多人的演跳场面，例如：节目中有八员大将，一员大将各带八个兵卒，共需六十四人，如系双方大战，加上元帅，就有一百多人。他们上场是演员，下场是观众。衣箱不够用，常以新郎新娘衣服代之，或着农民节日服装演出。

广场跳纯系武打剧目，均以舞蹈动作示意。元宵节前，进入高潮，直至正月十三日结束哑跳。

正月十四日开始，举行登台跳。演出开始，先打开场锣鼓，以招人聚众；然后由“拨师”或“老家”、“师谋”扮演“春官”，身着绯红官衣，头戴圆翅纱帽，勾以豆腐块丑脚脸谱，手舞花扇上场，词无定例，即兴自编，或表本地风光名胜；或诉农民生计艰辛；或说官绅压迫，可指名叫骂，肆意嘲谑；或谈演员阵容，介绍各人特长与拿手好戏。借机抒怀，以快心胸。此种形式，类似元明杂剧中的“副末开场”、宋杂剧中的“引戏者”。

登台跳演出，不论是新建舞台，或是原有戏楼，凡春官登场之前，都得演迷信戏，如《咬鸡祭台》、《天官赐福》、《五鬼闹判》、《魁星点斗》等。中华人民共和国成立后，已不再演。春官下场，便演武打节目，俗名“打台子”，然后才演折子戏或本戏。

跳戏剧目比较丰富，建国后收藏者一百余本。村与村不同，社与社有异。据说广场跳剧目原先有五、六百本，上台跳约三百余本。且多属故事完整、结构严谨的大本戏。故事内容大部分出自“列国”、“封神”、“三国”、“说唐”等说部。这些剧本以武戏为主，如《出祁山》、《平魏图》、《七擒孟获》、《齐国乱》等。其次是以反映爱情故事为主的文戏剧目，如《意中缘》、《十才子》、《浑哥闹房》、《升仙桥》等，人称“斯文戏”。其中《游列国》、《乐毅伐齐》、《庆顶珠》诸剧，虽剧名同于其它剧种，内容结构迥然有别，是跳戏的特有剧目。除此，便是开台演出的神、佛戏。这类戏，有许多特殊表演动作，是其它剧目所未有。跳戏剧目，各本唱(吟)词一段以四句为准，多则八句；上场“引子”两句；下场诗常为四句。跳戏中的唱词不叫“唱”，叫“说”或“吟”。词句以七言为主，十言次之；四、六句 式，仅作“引”、“诗”；偶有骈体，或“夹竹桃”词格。跳戏脚色行当生、旦、净、丑俱全，尤重生、净。表演以舞蹈为主，一招一式，应节踏拍，动作古朴，风格粗犷豪迈。表演程式，主要有四种，即“上势”、“踩场”、“跑场”和“杀战”。上势，是每个学跳戏的演员最基本的底功。随着锣鼓击节，唢呐伴奏，一步一踏，按拍移行。各种脚色，如出一辙。上一个势要踏够十四个鼓点(小节)，踩满四角，踏够五十六个鼓点(小节)。由于上势所到位置不同，又有手势、凹势之称。台左、台中为平势，台右为凹势。男角上势以上路架、立势、开弓、大展翅为其基本动作。女角上势，步态轻盈，以类似古代柔功拳术的表演动作为基础。孙悟空上势称猴势，以猴拳为主。观众把上势视为“见面礼”，势上不好，便会减弱艺术效果。上势后才行升帐、落座、道白和吟诵。跑场，系武打表演程式，分跑半场、跑全场、跑花场三种。有的地方还把跑场叫“跑轮子”。武打叫“杀战”，有“採杆子”、“盘刀”、“盘鞭”、“开四门”等形式。艺人讲究功底扎实，拳不出格，真枪真刀，明打实杀。不论对打、群打，必须严格循规守律，不许走乱阵角，不许任意乱舞，必须打准打响，不摆空架，以见真功，务求耐看。若有失误，损伤对手，只许赔偿，不许诉官。民国至今，逐渐更改，才使用了舞台道具。踩场，纯系文角表演程式，包括闺门旦、青衣旦、小生、须生、帝王等表演使用，一步一拍，以锣击节，唢呐伴奏。程式表演之后，才念对子道白，吟唱词，每句之间打击乐各敲两拍。

跳戏以吟代唱，不论男女脚色，唱腔皆如吟诗诵词，仅有几种简单腔调。生、旦、净、丑，

均用本嗓，借抑扬顿挫区别喜怒哀乐；唱段或长或短，皆无复杂旋律，主要靠鲜明的舞蹈动作刻画人物形象，对白、唱词很少。

跳戏没有弦乐伴奏，主要用打击乐，设农村社火大鼓一面，大经锣两面，大铙钹一对，小鼓两至三面。文场乐仅有大唢呐一对，专为上场、踩场、下场伴奏。

赛戏　流行于陕北佳县、吴堡、清涧、子长、子洲、米脂、绥德等地。因主要在迎神赛会中演出，故称“赛戏”或“赛赛”。佳县民间还有“龟兹扬把子”之称。龟兹，指表演赛戏的民间艺人吹奏的唢呐，系汉武帝时龟兹国传入的乐器。扬把子，系佳县一种地方土语；扬指扬打，比喻武打动作；把子，指当地对演出时所用的道具——麻鞭、刀、戈、戟以及长矛、黑鞭的统称。

赛戏的历史渊源及形成时间，均无记载。据佳县文人沈世昌（年九十一岁，清光绪二十年出生）口述，佳县县城清道光年间（1821—1850）已有赛戏演出。出名的戏班，为木长湾的王家班，该班的第二代传人王新年，出生于清道光年间，是一位赛戏能手，吹做俱佳，在陕北、晋北、宁夏都有名气，咸丰末年开始领班演出。王新年的父亲王保成，出生于嘉庆年间（1796—1820），道光初年创建了王家班，为该班的第一代领班。王有三个儿子，都作过领班，佳县人称大儿子为大班主，二儿子为二班主，三儿子为三班主。咸丰到光绪年间（1851—1908），陕北佳县、子洲、子长、吴堡、清涧等地都有赛戏班子演出。仅佳县一地，除了王家班，还有李家班、赵家班、孙家班等。

辛亥革命后，赛戏日趋衰落，仅有佳县的王家班一家演出。民国三十四年（1945）后，佳县成为陕甘宁边区所属的革命根据地，开展了破除迷信活动，赛戏遂停止演出。

赛戏演出规俗特殊，一班只有十余人，要求人人都能一专多能，会吹、会打、又会念做。一般演出，每个台口为两天。第一天下午先由一人身穿长靠，背扎靠旗，手执黑虎鞭，戴面具，扮作灵官，在台上做一些戏曲化武打动作，然后引出一人或两人在打击乐伴奏下，进行对舞和对打，接着再出“四大天王”（即风、雷、火、水），手执兵器，追杀列鬼。趁天王不注意，列鬼偷着跑下戏台，观众见之，向其抛石扔打。列鬼口含羊血酒，喷人开路，趁机上台，被众天王擒拿后押之下台游街（村）示众，直到列鬼取掉鬼面具，露出真相，方才结束。晚饭后，继开夜戏，赛戏艺人坐于窑前或院落进行唢呐吹戏，配以锣鼓、牙子板、单皮鼓等乐器伴奏。第二天正式登台表演剧目。常演出的有历史故事戏《苟家滩》、《二进宫》、《天水关》、《双龙会》、《伐东吴》、《闯幽州》、《长坂坡》等；民间传说故事戏《斩旱魃》、《迎春神》、《驱鬼》、《驱疫魔》等；佛经故事戏《三世修身》、《二仙传道》、《大师降表》等。因演员少，多为折子戏或片断故事戏。脚色行当有生、旦、净、丑，表演简单、粗犷。还有一种演出形式，叫跑台演出。即台上走场子，列队说事；台下对白、对打，台上台下配合演出。这种形式在佳县农村比较流行。上述这两种演出形式，都没有唱腔，只有道白和念词，为吟诵句式，无论念诵或道白，均以锣鼓节奏断句。

蒲剧 又名“蒲州梆子”。清同治、光绪时期，与同州梆子共称山陕梆子。在陕西东部的宜川、合阳、韩城、大荔、朝邑、蒲城、白水等地流传很久。同治年间(1862—1874)始入西安，《蒲剧班社初辑》说全盛班足至西安演出。民国初年蒲剧花脸杨登云(杨老六)曾在西安献艺。民国五年(1916)九月，于西安梁家牌楼山西会馆成立了华晋舞台。应邀蒲剧艺人有董银午、张贞祥、王福喜、陆耀林、任秉衡、陆九娃、阎德义、胡双喜、李俊玉、吕长林(八百黑)、程玉庆等六十余人，来陕西演出，长达一年之久。康东扬领导的蒲剧班在西安与华晋舞台合演两月有余。民国九年，杨登云再次领云升蒲剧团来陕，活动于西安及关中地区。民国二十四年，杨登云领景民学社三进西安，演出两年。民国二十五年在西安落户的山西安邑人李少白创办唐风社，民国二十六年杨登云在西安创办了晋风社。不久日寇占领晋南，蒲剧名流纷纷来西安参加唐风、晋风两社演出。主要演员有须生满娃、牛瑞亭、孙伯友、李子云、阎逢春、张庆奎、刘成德；小生张贞祥、王福奎、筱月来、原云龙；武生常振都、董银午；正旦安娃、韩寿仙、南娃、筱凤兰；小旦王元凯、王存才、筱兰香、白菊花、原筱亭；大净李奎成、八百黑、乔玉奎；二花脸李鸿水、杨小鳖；三花脸阎才旺、张才旺、李北丑、马玉龙等。景梅久还从山西邀来旦脚孙广胜和生脚彭福奎等，一时间蒲剧名伶云集长安。民国二十六年上海胜利公司在西安为蒲剧兴云学社竹叶青和蒲剧泰斗杨登云等灌制《过巴州》等戏唱片十八张。同时，蒋子良在大荔将山西来的十大股班和曲沃的云兴班合并成立了秦晋社，王子铭在朝邑创办了新明社，此外，还有渭南的广胜社，宜川的广福子班，大荔的奋斗剧团等。四十年代初，年仅八岁的花旦王秀兰，在西安初演《柜中缘》、《戏叔》，一举成名，曾有“屹蚤红”之誉。她继承了王存才、孙广胜、原筱亭、筱兰香诸家之长，发展了蒲剧旦脚艺术。须生阎逢春向秦腔艺人何家彦投师学艺，丰富创新了一套帽翅功。蒲剧各班社直至1952年，才陆续由陕返晋。他们演出的主要剧目有《杀驿》、《出棠邑》、《少华山·烤火》、《送女》、《柜中缘》、《阴阳河》、《双头驴》、《独木关》、《出五关》、《古城会》、《法门寺》、《明公断》、《凤仪亭》、《杀狗》、《挂画》、《舍饭》、《通天犀》、《八蜡庙》、《蝴蝶杯》、《对菱花》、《庆顶珠》、《凤台关》、《对银壶》、《明月珠》等。王秀兰移植演出的秦腔剧目《柜中缘》等戏，已成为蒲剧舞台的保留剧目。蒲剧在与秦腔的交融中，不断向秦腔学习，王秀兰等一大批演员还能兼演秦腔，民间故有蒲秦不挡之说。

中华人民共和国成立后，陕西蒲剧的演出中心移至延安地区，1951年，宜川、志丹、延安等县接收了早于民国三十七年来延安演出的部分蒲剧艺人杨金元、李贵英等，成立了宜川蒲剧团，并招收学员，培养出一批新演员。七十年代后期，志丹、延长县蒲剧团改为秦腔剧团。八十年代初，只有宜川、甘泉(1980年成立)两个蒲剧团坚持演出。

晋剧 又名山西梆子。晋剧流播陕北约在清末。经常进出陕北的山西班，有杨万青的娃娃班，樊来锁的娃娃班，临县高孔盛班，碛口的钟高班等。民国二十六年(1937)“七·七”事变后，陕北开始建立晋剧班社。当时晋剧名流逃难陕北，依靠当地富豪组班演出，一

时班社剧增。有绥德雷家坪雷礼峰班，吴家坪侯汉仁班；佳县沙坪上李杰侯班，大会坪钱老五班，过秦寨灰驴（外号）班，米脂王七林班，清涧黄锡侯班，子洲张宗彪班、钟金林班等。演员申高（艺名“米脂红”），须生、小生皆能，文戏武戏不挡，拿手戏有《雁塔寺》、《夹马河》等。四十年代后，绥德县于民国三十二年成立了群众剧社，米脂县于民国三十三年成立了大众剧团。民国三十五年，绥德分区接收了绥、米两个晋剧团，经过调整组成绥德分区剧团，成为陕甘宁边区演出晋剧的主要剧团。四十多年来，该团先后招收培养了演员二百余名，不少人已成为各县晋剧团的骨干。佳县木头峪剧团成立于民国三十一年，是陕甘宁边区组织的第一个青年晋剧团，民国三十六年为亚洲部（中共中央机关代号）进行过慰问演出，任弼时代表党中央为该团题词“与时并进”，并赠送锦旗。同年农历九月九日白云山庙会时，毛泽东亲自观看了他们演出的《反徐州》。中华人民共和国成立后，榆林地区共有十二个县剧团；米脂、府谷、神木、子洲、佳县、吴堡等县皆为晋剧团。群众自发组织的业余晋剧团约有二十多个，晋剧在陕北成为群众的主要娱乐形式。

京剧　亦称“平剧”。清末、民初流入陕西，相继传播于关中、陕北、陕南等地。清宣统二年（1910），京剧科班枌榆社始入西安，社址设大厢子庙街浙江会馆。主要演员有武鸣升、倪永春、卢寅亮、王家瑜、唐学寅等。其后又邀平津艺人小菊芬、白牡丹、福彩仙、刘奎官入社演出。民国六年（1917）四月秦舞台成立，于宜春园剧场演出，全社一百五十余人，主要演员有王小文、王九龄、倪泳春、紫海棠、草上飞、韩连喜、卢寅亮、郭荣利、秋瑞林等。经常演出剧目有《大战盘河》、《花荣带箭》、《大伐子都》、《风波亭》、《四进士》、《狮子楼》、《水淹七军》、《大回朝》、《白水滩》、《祝家庄》、《珍珠塔》、《董家山》、《女绑子》、《草桥关》、《取成都》等。该团以布景见长，首次于西安引进转台布景，轰动一时，竟与易俗社、榛苓社成并驾之势。每日于《公意报》大刊广告，招徕观众：“请看三绝：绝顶新戏、绝顶转台、绝顶布景。地狱宫殿惨刑大布景，均由转台现出”。受其影响，陕西易俗社于民国六年十月购买了秦舞台的宜春园剧场后，并采用了转台布景，首演《复汉图》一剧，亦大获成功，盛况空前。与此同时，易俗社、三意社等先后聘请了京剧教练唐虎臣等入社，教习京剧武功，丰富了秦腔武功戏的表演技艺。杨启华、阎国斌、王秉忠等人，通过向京剧艺人刘奎官等学习《挑袍》、《困土山》、《单刀会》等戏，亦将秦腔的红生戏提高到一个新的水平。民国十年，第一个京剧票房广益娱乐社在西安成立，发起人有李游鹤、阎甘园、陈介伯、李棣如、阎重楼等，参加者有王颂臣、封至模、王鼎臣、柴佩如等。

民国二十年“九·一八”事变后，东北军移驻陕西，随着陇海铁路通至西安，京剧艺人来陕日增，名武生葛燕亭、坤伶新桂兰相继来陕；孙盛辅带领一个娃娃班迁入汉中。民国二十六年抗日战争爆发后，京、津、沪等地大批京剧艺人逃亡后方，陕西京剧舞台兴盛一时。徐碧云、关丽卿、刘仲秋、郭建英、任桂林等相继入陕，挂牌演出的还有粉牡丹（郦少霞）、齐艳云、江菊兰、金玉琴、金丽君等。

民国二十七年，由刘仲秋、郭建英、任桂林、封至模发起，“以振兴民族艺术，传扬华夏之声”为宗旨，创立西安夏声剧校。在夏声任教的，除发起人外，还有庞鉴心、马振奎、王惠芳、韩盛岫等。曾演出徐筱汀改编的《陆文龙》等剧。该校在西安苦心经营五年有余，为填补沦陷区的戏校、科班的空白，培养京剧人才，发展京剧艺术，作出了显著成绩。中华人民共和国成立后，夏声剧校的师生不少成为各地京剧的艺术骨干。民国二十八年，第二战区文化抗敌协会（简称文抗）在宜川成立歌剧（京剧）训练班，瞿白音任主任，刘巍、任桂林主持教学。剧队成立后，刘巍任队长，任桂林任副队长，李葆华、吕舒任指导员，主要演员有金丽君、任桂林、谢钦枋、李崇绥、金联君等。曾演出《梁红玉》、《花木兰》、《明末遗恨》等剧。民国二十九年在三原招收一班学生，原准备渡黄河，进中条山、太行山进行战地服务，因胡宗南封锁黄河，未能实现。剧队在返宜川途中，于韩城被国民党特务扣留，干部被关押，后被释放，民国三十三年离开陕西。民国三十一年，延安鲁艺平剧团与八路军一二〇师战斗平剧社合并，成立了延安平剧研究院。毛泽东曾为《延安平剧研究院成立特刊》题词：“推陈出新”。康生、邓洁、张经武、柯仲平、刘芝明等，曾兼任过正副院长，最后专职院长为杨绍萱、副院长罗合如。民国三十一年，阿甲、王镇武、张一然、任桂林等调入剧院，充实了编导力量。阿甲编写的现代剧《钱守常》，曾在鲁艺演出获得奖励。相继上演剧目有《上天堂》（张一然编剧）、《难民曲》（李纶编剧）、《回头是岸》（张梦庚、萧甲编剧）、《张学娃过年》（张一然编导）、《边区自卫军》（魏晨旭编剧）、《鬼变人》（王一达编导），还有《松林恨》、《小过年》等。民国三十三年，中央党校三部在延安上演了新编历史剧《逼上梁山》（编剧杨绍萱、齐燕铭，导演齐燕铭），毛泽东写信赞扬此戏“是旧剧革命的划时期的开端”，并希望“多编多演，蔚成风气，推向全国去”。任桂林、魏晨旭、李纶创作的《三打祝家庄》，在延安平剧院首演，毛泽东看过后曾给平剧院写信，赞扬此剧“很有教育意义”，并肯定了它在戏曲改革中的历史地位。参加演出的有张一然、牛树新、张梦庚、王镇武、任鉴、方华、赵美蓉、孙震、魏静生、阿甲、王一达、赵魁英等。此后演出的还有田汉编写的《岳飞》，张一然编写的《嵩山之火》，王一达编写的《五大郎之死》，杨绍萱编写的《十一郎》，魏静生编写的《河伯娶妇》，石天编写的《北京四十天》等剧目。民国三十六年，平剧院撤离延安，并入华北联合大学。

从抗日战争至中华人民共和国成立，在陕西境内建立的京剧班社还有韩三儿、黄树麟等创立的长安大舞台（后改为新生京剧团），主要演员有齐艳云、郭海清、盖韵笙、李阔泉、段崇妙等。以牛书堂为主在西安创办的正音国剧社，招收女学生五十多人，培养了一批京剧人才。高小楼领的民众正乐社与汉中新民舞台合并，成立过新舞台。此外，还有部队、大专院校、工商界曾建立过不少业余京剧演出团体。

中华人民共和国成立后，新生京剧团在西安演出一个时期，后因难以维持，宣告解体，部分演员参加陕西省京剧团。1950年，原西安正音国剧社停演，部分演员赴外地搭班。1950年，汉中成立大众京剧团，后改为汉中京剧团。主要演员有关美蓉、蔡正芳、张彦芳、

赵惠珍、王焕文、徐龙、李瑜青等。1957年，陕西省戏曲学校成立京剧班，1958年又成立了陕西省京剧团，1963年戏校京剧班毕业，并入陕西省京剧团，改建成陕西省京剧院，尚小云任院长，徐碧云任副院长，郑竹逸任党委书记兼副院长。曾到陕西各地巡回演出过的演员有京剧“四大名旦”程砚秋、梅兰芳、荀慧生、尚小云（1959年到陕西落户），以及周信芳、马连良、徐碧云、姜妙香、许韩英、小王玉蓉、言少朋、沈金波、赵燕侠等。演出的主要剧目有《贵妃醉酒》、《洛神》、《天女散花》、《汉明妃》、《梁红玉》、《延安军民》等。1962年西安电影制片厂还为尚小云拍摄了《昭君出塞》、《失子惊疯》等电影戏曲资料片。京剧的艺术教育亦在陕西地方戏中广为传播，封至模继三十年代于易俗社任教后，建国初又受聘于陕西省戏曲研究院任教练和导演，韩盛岫于狮吼剧团任教后，又为陕西省戏曲研究院任导演，邱少霞任陕西省戏曲研究院训练班副主任，尚小云任陕西省戏曲学校艺术总指导。1961年尚小云于西安人民大厦举行了拜师收徒仪式，共收有李瑞芳、张彩香、马蓝鱼、段林菊等秦腔、眉户、碗碗腔学员三十一人，通过教排《昭君出塞》一剧，普遍提高了秦腔等地方戏曲的旦脚表演艺术。

豫剧　又名河南梆子。流行于陕西潼关、华阴、华县、渭南、合阳、西安、咸阳、三原、泾阳、宝鸡、铜川、汉中、黄龙、商洛等地。二十世纪三十年代后期，随着陇海铁路的修建，曾有豫剧班社到潼关、华阴、渭南等地演出。抗日战争爆发后，河南大部地区沦陷，加上灾荒频繁，灾民大量西流，大批豫剧艺人亦随之入陕。民国二十六年（1937）周海水带豫剧太乙班入陕。民国二十七年常香玉率团抵达西安。民国二十九年樊粹庭率狮吼剧团落户西安。随后艺人逐渐增多，西安成了豫剧荟萃的活动中心。在1949年以前，入陕的豫剧演员旦脚有陈素真、常香玉、杨素贞、马双枝、汤兰香、崔兰田、汤凤英、李兰菊、张凤云、王水泉、聂良卿、王素琴、车兰玉等；须生有曹子道、许树云、杨金玉、常年来、赵锡铭、杜奎兴、朱全来等；小生有赵义庭、马天德、常警惕、常香玲等；丑脚有牛得草、魏进福、龚奎玉等。五十年代中期前，除流动演出的剧团外，留陕的豫剧团有樊粹庭领导的狮吼剧团，常香玉领导的香玉剧社，崔兰田领导的蓝光剧社，曹子道领导的民众剧社，鞠午亭领导的双兴剧团，孙珪章领导的灾童剧社。新建的剧团有陈素真的豫光剧团，关灵凤的东方红剧团，以及在全省各地建立的咸阳市豫剧团，宝鸡市豫剧团，铜川市豫剧团，潼关豫剧团，商南豫剧团等。

狮吼剧团在陕历时四十年。该团主要编剧和导演，为其团长樊粹庭。他编导的剧目，从内容到艺术形式，都有一定的革新和发展。在陕、豫有一定影响，被誉为“樊戏”。他一生共编写剧本五十八个，在陕创作剧本二十四个，改编剧本二十一个，代表剧目有《王佐断臂》、《劈山救母》、《杨满堂》、《红珠女》、《花媚娘》、《汉江女》、《凌云志》、《义烈凤》、《三拂袖》、《柳绿云》、《涤耻血》等。狮吼剧团在陕先后招收五批学生，计有一百三十余人，其中留团演员有张敬盟、何尚达、赵国瑞、邢枫云、萧淑琴、石兆明、赵胜利、黄淑亮、傅明珍、赵峰、潘雪芬等；毕业离团的演员有王景云、关灵凤、王敬先、花含蕊、董有道、强庭梁、曲玉琳、张

长友、孙建章、温好德、关山峰、何润生、孙秋菊、王素惠等；他们在豫、陕、甘、鄂多已成为剧团业务领导和艺术骨干。该团于1972年更名为西安市豫剧团。

常香玉入陕后，先后在西安豫秦剧院和宝鸡河声剧院演出四年左右，民国二十二年赴汉中演出，民国三十七年在西安创办香玉剧校。在陕期间，她勤奋好学，勇于革新，广泛吸收京剧、河北梆子、评剧、曲剧、秦腔及坠子、大鼓等艺术优长，丰富了自己的唱腔和表演；同时把各种格调不同的豫剧唱腔，融汇于豫西调之中，独创新腔，成为豫剧中独具风格的一种流派。其代表剧目有《西厢记》、《花木兰》、《白蛇传》、《战洪州》、《大祭桩》、《秦雪梅吊孝》等。1949年以前，常香玉曾为《秦风日报》、西北中学募捐义演，并数次为河南灾民赈灾义演。1951年，她响应西北抗美援朝总分会的号召，决定捐献"香玉剧社号"战斗机一架。她首先在西安卖掉金银首饰二十二两，捐现金四千万元(旧币)，委托西北抗美援朝分会建立"香玉剧社号"战斗机存户，从8月7日起，率领剧团从西安出发，赴开封、郑州、新乡、武汉、长沙、广州等城市，巡回义演六个月，捐献演出一百五十六场，慰问志愿军伤病员和与各地艺术交流演出二十二场，观众达三十一万二千人次，捐献代金数十五万二千元(旧币)。1952年，香玉剧社随西北演出团，赴北京参加首届全国戏曲观摩大会，演出《新花木兰》，获演出二等奖，常香玉获荣誉奖，赵义庭获演员三等奖。1955年调往河南。

西安民众剧社，主要演员有曹子道、马双枝、张凤云、张银花、马伶童、张彦春、龚金玉、吕荣花；主要剧目有《柳毅传书》、《唐知县审诰命》、《古城会》、《挑袍》、《长征》、《圆觉庵》、《哭剑》等。咸阳市豫剧团主要演员有张香芙、王宏瑞、关山峰、梁凤彩、张光耀、谢西佑、潘景仙、吴美玲等；主要剧目有《杨八姐盗刀》、《三打白骨精》、《李天保吊孝》、《三请樊梨花》、《拷红》、《香囊记》、《穆桂英挂帅》等。宝鸡市豫剧团主要演员有张月樵、马佩凤、卢秀琴、段秀成、孙树枝等，主要剧目有《佘赛花》、《杨门女将》、《杨金花夺印》、《麻疯女》、《李双双》、《朝阳沟》等。铜川市豫剧团主要演员有赵兰芝、黄月楼、魏春芳、孔庆云、徐洪涛、关美玲等。主要剧目有《双蝴蝶》、《七夕泪》、《孟姜女》、《卖苗郎》等。凡是在陕西建立的豫剧团，都有相当实力，并且注意培养青年演员。因受陕西地方剧种的影响，使豫剧的艺术风格，不断发生变化，表现出较为明显的陕西地方特色。

评剧 又名"蹦蹦"、"唐山落子"。"九·一八"事变后，东北难民纷纷向西北大后方转移，民国二十四年(1935)，国民党东北军又进驻西北，评剧遂接踵而至，传入西安。民国二十五年八月，新声评剧社首次来西安演出，主要演员有花月琴、孔殿娥、水铃花等。演出剧目有《杜十娘》、《二美夺夫》、《王少安赶船》等。八月，明星评剧社来陕，主要演员有曹金顺、孙桂君、张翠芳、筱玉兰等。不久，赵凤宝、赵凤珍的评剧班，马凤兰的评剧班，王崑英的评剧班相继而至。民国二十七年到二十九年之间，竟有新声、明星、德育、新民、春月等二十多个评班社在陕西境内演出，在西安演出班社竟达五、六个之多。一时评剧班社云集，明星荟萃，并以西安为轴心，向四周扩展，演遍关中城乡，巡回陕南、陕北。有些班社在陕西境内

活动达四、五年之久。在西安长期落户的为赵玉兰(原名筱玉兰),她随天津明星评剧团来陕,后入花月琴的新声评剧社和马凤兰的评剧社演出。民国二十七年受王崑英剧团之约,演出《花为媒》,崭露头角,时年十六岁。民国三十一年,在其父赵德海的国华评剧社担任主角,民国三十二年,剧社更名为丽影评剧社,在西安挂牌演出,直到1949年离开。1951年,在西安流散的评剧艺人组成黎明、明星两个小班社。1956年黎明、明星合并,经西安市人民政府批准,正式成立西安市评剧团。赵玉兰任团长,牛书堂、言菊凤、段灵芝任副团长。以《杜十娘》一剧参加了陕西省第一届戏剧观摩大会演出,赵玉兰荣获演员一等奖。"文化大革命"中,剧团解散,演员下放,"文化大革命"结束后,又恢复建制,充实力量。先后整理演出了传统剧《包公赔情》、《燕青卖线》等。

越剧 又名"绍兴戏"。1953年,首批华东工人支援陕西经济建设,来西安的上海人日益增多。为满足他们的娱乐要求,1954年,上海壮飞越剧团来西安演出月余。1956年、以上海新新越剧团为主,并邀请其他剧团演员,成立西安越剧团。主要演员有高剑琳、许瑞春、曹玉珍、姚月红等。该团以《梁山伯与祝英台》参加了陕西省第一届戏剧观摩演出,荣获演出一等奖;高剑琳、许瑞春、曹玉珍获演员一等奖;姚月红、胡少鹏获演员二等奖。1959年加工排演《红梅记》,吸收了秦腔《游西湖》吹火技巧获得成功,赴北京演出,曾受到周恩来、董必武等中央领导同志的接见。同年移植《红珠女》和《状元打更》等剧,赴上海演出,被誉为"八百里秦川一枝梅"。"文化大革命"中,剧团被迫解散,1978年恢复。二十多年来培养了三期学生,其中胡佩娣、胡甲棉、沈雅璋、张昆莲等已成为艺术骨干。演出剧目有《梁山伯与祝英台》、《孔雀东南飞》、《女皇别传》、《秦香莲》、《红梅记》、《家》、《杨立贝》、《祥林嫂》、《周仁献嫂》、《宝莲灯》、《宝玉与黛玉》、《状元打更》、《琼宫恋》、《西厢记》、《盘夫索夫》、《万花楼》、《情探》、《红珠女》等。创作剧目有《唐太宗》、《阿倍仲麻吕》等。

剧　　目

陕西的戏曲剧目丰富多彩，数量难以确计。据1982年统计，传统剧目总数达八千七百种以上。在长期的流传、演出中，各剧种均积累了大量的优秀剧目，如秦腔的"江湖二十四本"："《春秋笔》、《抱火斗》、《八义图》、《五典坡》、《玉虎坠》、《回荆州》等；同州梆子的"八大本"：《麟骨床》、《鸳鸯被》、《惠风扇》、《庆顶珠》、《忠义侠》、《和氏璧》、《春秋笔》、《八义图》等；西府秦腔的"二十四大本"：《蛟龙驹》、《八义图》、《劈华山》、《卖华山》、《少华山》等；汉调二簧戏通称的"十大本"：《一捧雪》、《二度梅》、《三上轿》、《四进士》、《五福堂》、《六月雪》、《七人贤》、《八义图》、《九莲灯》、《十道本》；眉户戏的《张连卖布》、《小姑贤》；花鼓戏的《夫妻观灯》；端公戏的《闹东京》、《吹鼓手招亲》；秧歌戏的《觅驴子》、《亲家母打架》；跳戏的《庆顶珠》等，都是长期受到观众欢迎的保留剧目。

秦腔是我国古老的戏曲剧种之一，传统剧目有两千六百多个。其中较早的古本有《画中人》(嘉庆十年抄本)和《刺中山》(嘉庆十三年抄本)。还有演出形式古老而奇特的剧目《断王霍霍》、《双钓鱼》等。《进妹喜》、《战蚩尤》、《尝百草》、《盗银壶》等剧目，也是其他剧种中尚未见过的稀有剧目。

陕西传统剧目内容丰富、题材广泛，许多剧种都有取材于古代生活的历史故事戏，例如列国、三国、两汉、隋唐五代和宋代杨家将、岳飞及梁山泊等故事戏。也有取材于日常生活、民间传说的故事戏和取材于《封神演义》、《西游记》等神话故事戏以及明清时代作为开台演出的《判官磨镜》、《五鬼闹判》、《钟馗嫁妹》等佛道戏。

陕西传统剧目的体裁形式有连台本戏、本戏、小戏和折戏四种。连台本戏多以重大历史事件为内容；小戏多以民间生活为内容；折子戏则是从本戏中抽出来的独立场面或片断。连台本戏，一般为连两本、三本的，也有个别较长的，如连四本的《二度梅》、《芙蓉剑》等，连十本的如《瓦岗寨》等，更长的《粉妆楼》(道情)，甚至可以连演十八天。

传统剧目在长期的流传过程中，随着时代的发展，思想内容不断丰富，表现形式也在不断变化，确立了时空自由的分场结构格局，显得更加灵活、凝练、严整。脚色行当体制也在不断完善，逐渐由行当简单的两小、三小发展成生、旦、净、丑、末行当齐全的大戏体制。经过历代艺术家和戏曲工作者的整理加工，锤炼出一批精品。

明清两代，陕西剧坛涌现出了一批陕西籍戏曲作家。明末合阳人王异和他的《弄珠

楼》，清乾隆时期长安王筠和她的《繁华梦》、《全福记》等，渭南人李芳桂和他的“十大本”《清素庵》、《白玉钿》、《万福莲》等，以及清嘉庆时蒲城人崔问余和他的《碧玉钿》等等，都有较大影响。这些作家注重生活现实，描写人民生活疾苦，针贬时弊，抒发自己对生活的真切感受，带有一定的反封建倾向。他们的剧作，艺术结构奇巧，情节曲折复杂，擅于在悲欢离合的故事中刻画塑造人物，富于传奇色彩。

辛亥革命以后，西安易俗社等城市戏曲固定班社的延生，标志着秦腔进入繁荣发展的新时期。这些社团以“编演新戏，辅助社会教育”为宗旨，在社内设立剧目创作机构和创作队伍，涌现出大批有名的剧作家，仅易俗社一家，就有孙仁玉、李桐轩、范紫东、高培支、李约祉、王伯明、樊仰山、封至模等十多位剧作家，他们在三十余年里编演了五百多个剧目。如范紫东的《软玉屏》、《三滴血》、《宫锦袍》、《翰墨缘》、《金莲痛史》，孙仁玉的《柜中缘》、《三回头》、《镇台念书》、《看女》、《鸡大王》、《白先生看病》，李桐轩的《一字狱》、《戴宝珉》，高培支的《鸦片战纪》，李约祉的《庚娘传》、《韩宝英》，吕南仲的《双锦衣》，李仪祉的《李寄斩蛇记》，樊仰山的《抗战五部曲》，王伯明的《新糊涂判》，封至模的《山河破碎》、《还我河山》，谢迈千的《红粉青萍》等，在当时都很有影响。三意社改编演出的《玉堂春》、《卧薪尝胆》、《打金枝》、《娄昭君》、《大烟魔》、《打柴劝弟》、《苏秦激友》，正俗社改编整理的《五典坡》、《断桥》、《白玉钿》等，都是流行很广，盛演不衰的剧目，丰富了秦腔剧目宝库。这一时期，随着京剧、豫剧、评剧、越剧的传入，也产生了一批好剧目，如樊粹庭的《女贞花》、《巾帼侠》、《三拂袖》、《凌云志》等，都有一定影响。

易俗社的剧目，具有独树一帜的艺术风格，开创了秦腔反映近代现实生活的先河。它们大都具有反帝反封建倾向和提倡科学、民主、爱国主义的思想内容。特别是一百多出时装戏（当时叫文明戏），紧扣时代脉搏，积极反映新人物和新生活，如《新女子叮嘴》、《秋风秋雨》、《新华梦》等，受到普遍欢迎，起了积极的社会教育作用。

民国二十五年(1936)，延安成为中共中央所在地。在党的领导下，延安的戏曲活动蓬勃兴起，为“五四”以来的革命文化建设做出了贡献。1942 年，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》为革命文艺运动指明了方向。在《讲话》精神感召下，马健翎等一大批剧作家投入了陕甘宁边区热火朝天的革命斗争，创作演出了二百余出革命现代戏。同时，继承传统、推陈出新，新编和改编上演了一批历史剧和传统戏。如马健翎的《血泪仇》、《穷人恨》、《两家亲》、《大家喜欢》、《一家人》、《十二把镰刀》、《顾大嫂》、《鱼腹山》，杨绍萱、齐燕铭的《逼上梁山》，李纶、魏晨旭、任桂林的《三打祝家庄》，王大化的《兄妹开荒》，马可的《夫妻识字》，周而复、苏一萍的《牛永贵挂彩》，贺敬之的《秦洛亚》，王震之的《松花江》，张一然的《上天堂》，黄俊耀的《阎王寨》、《两兄弟》、《肃奸图》，田益荣的《回头是岸》，袁静的《刘巧儿告状》，张剑颖的《黄花岗》、《关中四杰》。墨遗萍的《正气图》，王志胜的《洋铁桶》，张棣赓的《闯王遗恨》、《平鹰坟》，袁光的《兄弟会》、《屈原》（与姜炳泰合作）等等。在抗日战争和解放

战争时期，成为鼓舞群众投身革命斗争的精神食粮。

陕甘宁边区时期上演的剧目，从形式到内容都具有新的时代特点。它们利用传统戏曲形式表现现实生活，成为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力武器。随着剧目内容的变化，在唱腔、表演、舞台美术等方面也都有了发展和突破。

中华人民共和国成立之后，党和人民政府十分重视戏曲工作，各级文化主管部门都设立了相应的戏曲改革机构。全省各地（市）县成立了戏曲剧团，并设立了专业编导人员。广大戏曲工作者遵循党的“百花齐放”、“推陈出新”的方针，一手抓新剧目的创作，一手抓传统戏的改编，取得了丰硕成果。截止到1982年，建国三十多年来，全省整理改编传统剧目四百多个，新编历史剧七百多个，新创作和移植的现代剧目六百二十多个。在多次戏曲会演中，都涌现出了不少的优秀剧目，如五十年代的《烈火扬州》、《迎春花开了》（陆苍）、《梁秋燕》（黄俊耀）、《两颗铃》（马健翎、黄俊耀等）、《双阳公主》（尚小云）；六十年代的《一罐银元》（赵西文）、《三世仇》（柳滨等）、《延安军民》（尚小云、史美强）；七十年代的《枣林湾》（郑宗义）、《屠夫状元》（刘安民等）、《西安事变》（杨克忍等）；八十年代的《六斤县长》（陈正庆等）、《红线记》（王小康）、《杏花村》（毋致等），这些新创作的现代戏和新编历史剧在广大群众中产生了较大影响，其中《六斤县长》演出达千场以上。改编的传统剧目，如《火焰驹》、《三滴血》、《破宁国》、《游西湖》、《窦娥冤》、《铡美案》、《法门寺》、《白蛇传》、《周仁回府》、《五典坡》、《玉堂春》、《王佐断臂》、《昭君出塞》、《花木兰》、《兵火拉伞》、《一文钱》、《王魁负义》、《杀狗劝妻》、《三上轿》、《紫金簪》、《打镇台》等，均已成为各地舞台经常演出的保留剧目。马健等改编的《游西湖》、《游龟山》、《窦娥冤》、《赵氏孤儿》、《白玉钿》、《金琬钗》，参加了庆祝中华人民共和国成立十周年献礼演出，受到好评。《火焰驹》、《三滴血》还被拍成彩色戏曲艺术片，发行海内外。

长期以来，由于受极“左”思想的干扰，陕西也出现了一些缺乏艺术生命力的公式化、概念化的剧目，这样的剧目没有做到思想性与艺术性的统一，随着时间的推移，已逐渐消亡。

陕西省一向很重视戏曲剧目的搜集整理工作，对各剧种的传统剧目，从五十年代起便组织专人进行挖掘、整理、编辑，陆续汇集成册，至1982年底，已经编辑成书的，有陕西传统剧目《秦腔》三十四集，《同州梆子》两集，《西府秦腔》两集，《汉调桄桄》十一集，《汉调二簧》八集，《眉户》三集，《碗碗腔》九集，《陕西道情》五集，《线戏》三集，《跳戏》、《弦板腔》、《老腔》、《阿宫腔》、《弦子戏》各一集，共收剧目七百五十八本。还出版了《易俗社秦腔剧本选》、《范紫东秦腔剧本选》、《马健翎现代戏曲选》、《陕西现代戏剧作品选》和《影剧新作》（四辑）、《剧目选编》（两辑）等，共收剧目近百个。另外，《陕西戏剧》、《西安戏剧》也陆续刊登了大量剧作。至于各地市自行刊印的剧本更是不胜枚举。

一文钱　道情剧目。原作姚舫，1958年任宏谋改编。写秀才史书向财主林色告借，被推倒在地，捡得一文钱，林色讹为已遗，争持不下。史书上县击鼓，告林色吞没财产。县官谭才误以为有巨财可贪，设宴款待史书，并提审林色，林色吞钱入腹。谭才命以水灌肚取钱，林妻见夫受刑，说明只为一文钱之争，遂送谭一文钱，求其了事。谭不依，诈林吞元宝十锭。林妻气急，让谭剖腹取宝，谭却步了事。



此剧为丑行唱做工并重戏。1958年商洛剧团首演。高符中导演，刘浩智谱曲，马忠倩饰史书，田井制饰林色，冀福记饰谭才，田秀英饰林妻。同年参加西北第一届戏剧观摩演出，获演出奖。1960年西安电影制片厂拍成电影艺术片。孙敬导演，王志雄摄影。增添了史书妻，由王秀琴扮演。该片发行国内各省市及香港、新加坡等地。演出本收藏于商洛地区剧团。

一字狱　秦腔剧目。民国六年(1917)李桐轩编剧。事见清人李宝嘉《官场现形记》。叙清时，四川制台贾正学之妻弟为泸州盐厘委员，重收盐税，横征暴敛，激起民变。贾正学令镇台宋兴剿杀百姓。宋兴之友万人杰劝宋勿剿，宋不听，遂杀泸州三十六村百姓，酿成巨大冤案。郑全真及女儿若兰逃出，至夔州恰逢科场考试。郑若兰写状央求众举子帮忙告状。万人杰首倡罢考，并挟制学台将此案转告朝廷。朝廷派钦差周作人去四川查处。贾正学却收买知县刁迈朋，到宋兴处偷改原札文中“剿办”为“查办”，结果移祸宋兴，宋被处斩。

陕西易俗社民国六年首演。小生、小旦、须生唱做工并重戏。导演陈雨农、刘毓中；音乐设计陈雨农；演员有马平民、苏牖民、刘毓中、刘迪民、沈和中、袁乃中、樊新民、郭朝中等。后为李健民演出代表戏。今存1958年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第六集收录本；1982年中国戏剧出版社《易俗社秦腔剧本选》收录本。

一条路　秦腔剧目。民国二十七年(1938)七月马健翎编剧。叙抗日战争时期，刘有道的儿子被日本侵略军炸死，女儿被奸污，一家人走投无路。后在共产党帮助指引下，全家奋起抗日，走上革命道路。

此剧为马健翎首次创作演出的革命现代戏，亦是民国二十七年七月四日陕甘宁边区民众剧团成立庆祝晚会上演出的第一个现代戏剧目。马健翎导演，史雷、刘克礼、王志义、王岚、党奎主演。剧本仍采用传统戏上场对子、下场诗、自报家门的写法，演出亦用传统戏装扮，名曰：“旧瓶装新酒”。剧本佚。

二度梅　汉调二簧传统剧目。又名《陈杏元和番》，连台本戏，共两本。事见《二度梅鳖记全传》及清初天花主人《二度梅全传》，清人石琰《两度梅》传奇，无名氏《二度梅宝卷》

及《二度梅》弹词。叙唐德宗时，鞑靼马青龙犯境，奸相卢杞力主议和。主战派梅伯高被杀，陈日升、冯罗天遭贬。卢杞派人抄杀梅府，伯高之子梅良玉逃往易川岳父侯兰家中。侯兰乃势利小人，告发良玉并欲将其押往京城。幸有书童搬来山大王黄豹截救，匿于山寨。不久，良玉逃出，改名换姓，寄居陈日升府中。一日，陈发现良玉乃梅伯高之子，命与其子陈春生同窗读书，意将女儿杏元许配为妻。时卢杞又进谗言，要杏元和番，由良玉、春生伴送北上。至秀水县重台，陈杏元回望家乡，赠金凤钗于梅良玉，后至昭君庙跳崖自尽。昭君娘娘差遣风神将杏元送往大名府邹伯富花园得救，改名邹凤英，藏身邹家。卢杞追杀良玉、春生，二人走散。良玉被诬为盗，送至已为丞相的冯罗天处。冯将良玉荐于江南巡抚邹伯富。邹奉调进京，将良玉送回大名府家中读书；春生逃至江边，欲投河自杀，遇周涣婆母女搭救，招为女婿。三人同被梅良玉舅父邱彦收留府中。一日，梅良玉在邹家花园思念杏元，观看金凤钗，不觉昏睡过去，丫环春香将钗拿与杏元。杏元见钗悲痛成疾，良玉失钗焦虑染病。邹家母女探知原委，使杏元、良玉得以团聚。



此剧情节曲折、人物众多，演出可长达三天四夜，通常演出上下两本。其中《祭梅》、《出塞》、《落花园》、《重台别》、《鱼舟配》、《思盗钗》等可作单折演出。系正小旦、小生唱做工重头戏。唱调以二簧为主，兼用西皮。秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄均有此剧目，别名《阴阳笔》、《梅奎拜寿》、《梅杏缘》、《金凤钗》、《和番祭梅》。二十世纪二十年代，秦腔演员李正敏经党甘亭传授，采用了民国九年（1920）陈雨农设计的[二六碰板腔]（又名[数罗汉调]）演唱《花园思钗》一场，顿出新声，为人倾倒。另有三斗金、屈振华、李笑农、郭高中、王德元亦擅长此剧。今存1961年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·汉调二簧》第二集收录本。

八珍汤　汉调二簧传统剧目。事本山西平阳历史事实。叙明时，张文达进京赴试得中进士，留六部贴抄，待候放官。山西平阳老家连遭饥荒，文达当初上京借人盘费银两，妻孙氏灵无力偿还，两个儿子分别被债主常、周两家拉走。孙氏灵只身千里寻夫，飘泊洛阳，自插标草，愿卖身为奴，被常天保（孙氏灵之长子，已中进士，在洛阳为官）管家买回为夫人王氏煎煮"八珍汤"。孙煎汤无法，屡遭毒打；一次为退还礼品，到周子清（孙的二儿子，亦在洛阳为官）府上，与周夫人叙述生平字里，周子清夫妇方知母亲到此。见母遭长媳虐待，状告其兄常天保灭人伦之罪。时逢张文达出任八府巡按，奉旨察访河南民情至洛阳。督察院内张文达表明原委，一家人始得相认、团聚。

此剧为小生、小旦、老旦唱做工戏，全唱二簧，情节曲折，场面较多，一般适于行当齐全

的大戏班演出。民国时期魏鸣廉、梁金玉、陈守新擅于扮演孙氏灵。陕西省艺术研究所藏抄录本。

八义图　　秦腔传统剧目。又名《搜孤救孤》、《狗咬赵盾》。事见《左传·宣公二年》，《史记·赵世家》，宋元戏文《赵氏孤儿复仇记》，元纪君祥《赵氏孤儿大报仇》杂剧，无名氏《赵氏孤儿》杂剧，明徐元九《八义记》传奇。叙晋景公即位，屠岸贾专权，欲害赵盾，诬赵盾杀灵公，使钽麂刺杀。钽为赵盾忠义所感，触树而亡。又使獒犬噬之，秦继明打死獒犬救赵盾不死，当殿被杀。赵盾下狱，满门抄斩。周坚替驸马赵朔死，朔妻公主庄姬怀孕，囚入寒宫。朔托遗孤于程婴，程婴受托逃往盂山。庄姬生孤儿赵武，屠岸贾搜宫未得，考问宫女卜凤，卜触柱而死。屠岸贾又出榜文，如不献出孤儿，将杀全国中与孤儿同庚的婴儿。程婴扮草医入宫，藏孤儿于药箱之中，韩厥盘门，放其出宫。程婴与公孙杵臼计议，程舍子金刚，杵臼舍命，方救下孤儿。程婴携孤儿于盂山，抚养其成人。十五年后，景公病，赵盾显魂，韩厥道赵氏之冤，景公乃悟，封韩厥为相，令其复审赵氏冤案。程婴以杵臼等八义士救赵氏事绘制挂图，说与孤儿。孤儿杀了屠岸贾，迎回父亲赵朔，程婴自刎。景公命修烈士祠，以彰八人之义。

此剧为秦腔八大本之一，须生、老生、大净、小旦唱做工并重戏。其中有折戏《盘门》、《拷卜凤》、《挂画》可单独演出。刘立杰、田德年、刘毓中、苏育民、赵毓平演出代表戏。刘立杰重唱工，曾获“高昂悠扬，每字出口，如珠落盘”之誉。苏育民重白口，饰程婴念白变化多端，真话、假话、正话、反话、中年话、老年话，样样皆能，《挂画》一折，一白到底，无不称著。1958年马健翎改编本名《赵氏孤儿》，删除了周坚、林辄等人物，突出了程婴、卜凤、赵盾与晋景公、屠岸贾的矛盾冲突。陕西省戏曲研究院秦腔二团首演。导演史雷、韩盛岫、苏育民，音乐配曲王依群，舞美设计蔡鹤汀与蔡鹤洲。刘易平饰程婴，阎更平饰赵盾，马蓝鱼、霍慧君饰卜凤，李应贞饰公主，许天成饰孤儿赵武。1958年增补演员苏育民、乔新贤、郭明霞等，组成陕西演出团赴京演出，1959年参加庆祝中华人民共和国建国十周年演出，并巡回江南十三省，均获盛誉。1979年参加陕西省庆祝中华人民共和国三十周年献礼演出，获演出一等奖。同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄、汉调二簧均有此剧目。爹亿儿、同州儿、庚寅儿、六指儿、拜家红、王谋儿均擅此剧。今存1957年长安书店出版米钟华同名改编本，1958年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第二集书录本，1963年东风文艺出版社和1979年陕西人民出版社出版马健翎《赵氏孤儿》改编本。



九龙峪　　汉调二簧传统剧目。又名《重阳女大战菊花龙》。故事见《杨家将演义》。写北宋时，北国牛蹄王造反，杨延昭出征，兵困九龙峪。有河南孟家庄詹太公之女重阳女下书

宋营，愿解九龙之围，但须招杨延昭为婿。杨延昭之妻柴郡主得书，令焦赞冒名招亲，重阳女不允。柴郡主无奈，亲自出战，不抵而归，重阳女打着“招夫旗”兵至宋营，遇八贤王赵德芳，问明原委，遂拜重阳女为帅，连下三关，战败菊花龙，平定番乱。

该剧为刀马旦（重阳女）、二净（菊花龙）唱做打重头戏。剧中有飞掷钢叉于台前大柱上等特技，独具风彩。清末汉调二簧西安派净脚郑长福扮菊花龙，誉满陕南汉水流域。民国以来王安奎、左玉贵擅演重阳女。全剧唱西皮调。今存1959年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·汉调二簧》第八集收录王寿春口述本。

十二把镰刀　眉户剧目。又名《一夜红》。民国二十九年（1940）马健翎编剧。写陕甘宁边区大生产时期，青年铁匠王二、桂兰夫妇，为支援部队生产，通宵达旦为军队赶打了十二把镰刀的故事。



此剧为唱做工并重戏。民国二十九年陕甘宁边区民众剧团于定边首演。导演马健翎，配曲李卜；史雷扮王二，贺原野扮桂兰。1949年由黄俊耀、王琳主演，参加布达佩斯世界青年联欢节，受到欢迎。1952年由史雷、贺铭主演，参加了第一届全国戏曲观摩演出。为陕西省戏曲研究院保留剧目之一。今存民国三十年延安新华书店出版本，1949年新华书店《中国人民文艺丛书》收录本，1954年陕西人民出版社出版本，1962年中国戏剧出版社《秧歌剧选》书录本，1962年东风文艺出版社《马健翎现代戏曲选集》书录本，1979年人民音乐出版社附曲谱出版本。

三滴血　秦腔剧目。民国八年（1919）范紫东编剧。事见清人纪昀《阅微草堂笔记》卷十一。叙山西周仁瑞于陕经商，其妻一胎产二子后病亡，长子天佑自己喂养。次子卖与李三娘，起名李遇春，成人后与其姐晚春约订婚姻。周仁瑞经商失利，带子天佑归原籍山西，其弟周仁祥怕兄分刘家产，不认天佑，并诉之于官。县官晋信书以滴血认亲之法，断天佑非仁瑞亲生，使其父子失散。李三娘病故，恶少阮自用假造婚约，拆散遇春姐弟婚姻，兴讼县衙。晋信书复以滴血之法将晚春判归阮自用，致使姐弟分离。花烛之夜，晚春逃出，寻找遇春。仁瑞寻子遇天佑奶娘王妈，说明原委，不服滴血之法，往县衙质对，晋信书固执己见。后天佑、遇春路途相遇，结盟投军，疆场立功，受封得官，提审晋信书，冤案始明，合家团聚。



此剧为小生、小旦、老生、老旦、丑唱做工并重戏。其中折戏《虎口缘》、《结盟》等可作单折演出。系陕西易俗社所创双生双旦戏的代表性剧目，为范紫东优秀剧目之一。陕西易俗社民国八年首演。导演陈雨农、田畴易，音乐设计陈雨农、田畴易。演员有苏牖民、刘箴俗、刘迪民、沈和中、路习易、马平民、刘毓中等。1958 年，杨公愚、姜炳泰、谢迈千重新改编，删去周仁瑞卖子，贾莲香偷房，边关御敌等情节，由西安易俗社演出，导演杨公愚，音乐设计薛增录，美术设计陶渠。樊新民饰晋信书，刘毓中饰周仁瑞，萧若兰饰李晚春，陈妙华饰周天佑和李遇春，孟遏云饰王妈，郭明霞饰李三娘，全巧民、曹海棠饰贾莲香，雷震中饰周仁祥。全巧民在《虎口缘》一折中，采用三十年代关德海设计的〔闪板腔〕，享名一时。民国十年易俗社带此剧赴汉口演出，1958 年到 1959 年陕西演出团带此剧两次晋京献演，并巡回江南十三省演出，均获盛誉。1960 年西安电影制片厂拍摄成戏曲艺术片，发行全国。今存 1958 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第十七集书录本，1982 年中国戏剧出版社《易俗社秦腔剧本选》书录本，1982 年陕西人民出版社《范紫东秦腔剧本选》书录本。

三回头　　秦腔剧目。民国三年(1914)孙仁玉编剧。叙吕荣儿夫许升嫖赌浪荡，荣儿屡劝不听。一日，二人正在吵闹，荣儿父吕鸿儒至，见状，令女离婚，许升即怒冲冲写就休书。荣儿临走，一步三回首，恋恋不舍，许升亦反悔，二人遂和好如初。许升立志戒嫖戒赌，发愤读书。



此剧为陕西易俗社早期看家剧目之一，民国三年首演。采用新创〔慢板腔〕演唱，优美动听，陕西民间广泛传唱着“实可怜”唱段。小生、小旦、老生唱做工并重戏。刘毓中、王应钟演出代表戏。今存民国三十年西安德华书局木刻本，1957 年长安书店出版本，1982 年中国戏剧出版社《易俗社秦腔剧本选》书录本。

三娘教子　　秦腔传统剧目。又名《双官诰》、《忠孝节义》、《机房训》。事见明《断机记》传奇及杨善之《双官诰》传奇，清李渔话本小说《无声戏》卷十二，陈二白《双官诰》传奇。叙明时薛子约的二妇刘氏生子薛倚哥，大妇生妒，家庭不合。子约往苏州探亲，途中行医救了王文。圣上患疾，广求名医，子约得荐进京为医。圣上病痊，封子约为御史，兼理太医院。初，子约离家后，其妻张、刘二妇偷情求欢，为三娘春娥窥破，刘氏反诬三娘不良。王文假冒薛子约之名行医，死于店中。家人薛保误为子约，搬尸回家。张、刘二妇见状，



弃子盗物另嫁。薛倚哥得三娘守节抚养，成人后得中状元，与薛子约同回乡祭祖，为三娘求回“双官诰”，并赐“忠孝节义”牌匾。

此剧为青衣唱做工并重戏，其中有同名折戏《三娘教子》可单独演出。中华人民共和国成立后，一般不演本戏，只演折戏《三娘教子》。润儿、董化清、陈景民、查俊青、王玉琴演出代表戏。“咬牙旦”陈景民擅长齿音，采用从牙缝吐字行腔唱法，演唱“骂一声，小奴才”一段，韵味别具，令人赞赏。王玉琴用高亢刚直的“满口腔”唱法，也能叫人听得如醉如迷。同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄亦有此剧目，活眉毛、酒铺娃、碎吉娃、张海娃演出均有名。今存民国年间西安德华书局木刻本，民国三十年(1941)西安同兴书局木刻《三娘教子》折戏本，陕西省艺术研究所藏抄本。

三知己　秦腔剧目。范紫东民国十八年(1929)编剧。叙明末魏忠贤专权，史可法上京应试，途中遇挚友傅以渐，傅劝史国事不可为。史可法志在保国除奸，毅然赴试。主考官左光斗误取魏党周延儒，史落榜。不久，崇祯帝朱由检登极，魏党被除，史可法虽得重用，无奈独木难撑。傅以渐浪游江南，遇伊密之。伊以新聘爱妾王素云赠之。傅视伊、王、史为“三知己”。后清兵南下，史可法浴血抗敌，以身殉国。伊密之夫妇被拿到京，傅以渐救其得生。



系小生、小旦、武生唱打工并重戏。陕西易俗社民国十八年十一月首演，名噪古都西安。导演陈雨农。王秉中饰史可法，耿善民饰左光斗，马平民饰周延儒。民国二十一年(1932)十二月易俗社赴北平首场于吉祥剧院演出，受到京剧界名宿齐如山、尚小云等赞赏。尚小云还至后台亲为旦脚王天民(饰王素云)化妆并指导。今存1959年陕西省文化局编印的《陕西传统剧目汇编·秦腔》第十五集书录本和西安易俗社藏作者手稿本。

三打祝家庄　京剧剧目。民国三十三年(1944)李纶、魏晨旭、任桂林于延安编剧。事见《水浒传》第四十六回至四十九回。叙宋时，宋江引兵攻打祝家庄，先遣石秀探庄，因不明地势失利，秦明、黄信被擒，赖石秀向导，得以脱险。宋江再次进兵，遭扈家庄扈三娘夹攻，林冲智取扈三娘，扈方乞和。适逢孙立携眷友来投，宋江用里应外合计，命孙立假意投奔祝家庄教师栾廷玉，言奉命合御梁山。宋江又使石秀出战，佯装为孙立所擒，以稳栾廷玉之心。乐和智除祝小三，与庄民钟离父子作内应，救出被擒的梁山好汉，宋江外攻，大破祝家庄。



此剧为须生、武生、二花脸唱、做、打并重戏。民国三十三年延安平剧研究院首演。共分两个晚会演出（延安时期称夜戏为晚会），一打、二打为一个晚会，三打为一个晚会。王一达、魏静生导演。阿甲扮钟离老人，魏静生扮石秀，孙震一打扮杨林，三打扮孙立。张一然扮宋江，牛树新扮顾大嫂，张梦庚扮李妈，王振武扮乐和大娘子，任均、方华扮祝家二位夫人，赵美容扮孙平，王一迈扮乐和，赵魁英扮祝小三，萧甲扮扈三娘，薛恩厚扮扈太公。

《三打祝家庄》本于《水浒传》，但和京剧传统剧目《祝家庄》剧情不同，主要通过对宋江及梁山好汉形象的塑造，集中表现了人民的斗争意志和智慧。此剧是在新编平剧《逼上梁山》的影响下产生的。毛主席在《矛盾论》中曾说过："祝家庄是运用唯物辩证法的极好事例。"作者是从这句话得到启迪后动笔编写的。剧本大纲经中央党校数次集体讨论后确定，对剧中所写的里应外合故事，当时的中央城市工作部部长彭真曾提出精辟的书面意见，并指定刘宁一、刘慎之进行具体帮助。此剧为延安平剧研究院最为轰动的剧作之一，仅在延安干部中就连续演出两月之久。毛泽东主席曾致函该剧作者、导演和演员，表示祝贺，肯定该剧"巩固了京剧改革的道路"。今存民国三十五年新华书店晋察冀分店出版本和 1949 年新华书店出版本。

大报仇　秦腔传统剧目。又名《伐东吴》。事见《三国志·蜀志·先主刘备传》及《三国演义》第八十二回至八十五回。叙关羽败走麦城，被吴将潘璋害死，张飞造白袍而被兵士所刺，刘备悲愤交集，自率大兵七十万，欲伐东吴，为关、张报仇。兵至宜都，黄忠丧命，刘备痛恨，统兵挺进，终杀吴将潘璋、马忠，大报其仇。



此剧为老生、武小生、花脸唱、做、打并重戏。其中有折戏《争印》、《祭灵》、《二启箭》、《斩潘璋》常单独演出。《祭灵》为老生唱做工重头戏，擅长者最为普遍。刘毓中唱"荆州王亡魂听根苗"一段，用下句硬上板腔，别出心裁，不拘一格。姜能易采用高扬挺拔的慢板头拖腔、调皮流畅的"嗑梆子"和只吐字、不放音的"狗连腿"唱法，有声泪俱下，越哭越悲之妙。润润子及其外甥陆顺子唱"二父王"一段，善施二音拖腔，亦为绝唱，演《祭灵》一折，浑身一颤到底，摆须、摇头均见功夫，民间久有"陆顺子的《祭灵》与《带箭》，除了他舅润润子谁都不行"之说。同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄均有此剧目。冬至儿、元元红、荞麦穗儿的哭音乱弹亦有名。今存民国十九年(1930)西安德华书局木刻《刘备祭灵》折戏本，民国二十年西安同兴书局《大报仇》木刻本，民国三十四年西安纯益成书局《大报仇》木刻本，1955 年长安书店出版刘毓中演唱本——《祭灵》、《争先锋》、《二启箭》等折戏本，1980 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》等二十四集书录唐玉柱口述《大报仇》本。

大家喜欢　眉户剧目。民国三十三年(1944)马健翎编剧。写二流子王三宝好吃懒做,不务正业,抽烟赌钱,打婆姨骂娃,乡长和冯二婶子相劝不听。为了改造王三宝,乡长让三宝妻李玉贞暂回娘家,他带三宝上山开荒,使其逐渐戒了烟瘾,认识过错,变成一个热爱劳动的新人。三宝转变后,备了饭菜,把婆姨和娃从岳父家接回,亦把乡长、冯二婶子请到家中,高高兴兴地吃了一顿团圆饭,大家喜欢。



此剧民国三十三年"三八"妇女节,由三八五旅宣传队于陇东大礼堂首演。同年七、八月间陕甘宁边区民众剧团排演。导演马健翎,配曲马健翎、李卜,黄俊耀主演王三宝。其他主要演员有:孙凌、李刚、田林、史雷、李文宇、宋英山、张云等。1952年参加第一届全国戏曲观摩演出。今存民国三十三年新华书店出版本,1949年新华书店《中国人民文艺丛书》书录本,1962年东风文艺出版社《马健翎现代戏曲选集》书录本。

山河破碎　秦腔剧目。事见《续资治通鉴》卷九十五。民国二十六年(1937)封至模为宣传抗日而作。写北宋徽宗时,方腊起义,韩世忠往征有功,被封承节郎,并遇梁红玉,结为婚姻。时金兵南下,徽、钦二帝被掳,高宗南渡继位,被逼让位与太子明受。韩世忠、梁红玉遵太后密诏,举义勤王,杀奸臣,扶高宗复位。金兵再犯,韩、梁合力奋战,大破金兀术。

民国二十六年陕西易俗社首演。系生、旦、净、丑行当齐全之唱、念、做、打工并重戏。导演封至模、唐虎臣、李可易。演员有耿善民、王天民、高符中、雒秉华、李可易、车裕民、王秉中、伍庶民、汪振华、刘文中、黄执中等。同年六月应宋哲元之邀,去北平演出,对激励华北抗日士气作用极大。今存1981年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第二十九集收录本,1982年中国戏剧出版社《易俗社秦腔剧本选》收录本。

山西娃打锅　秦腔传统剧目。又名《打砂锅》。叙胡伦好赌,父胡成劝其不听,反遭其打。胡成告于县官胡古董,命胡成传子,又被胡伦痛打。胡成追之,不意打碎山西娃老王之锅。王告于县衙,胡古董误王为伦,责打四十大板。胡成走后,古董始明,赔王二百四十个废钱,又设计追回一百二十个真币,遂得结案。

此剧为唱念工并重戏。全剧四人,均以丑扮,有官衣丑、老丑和小丑。民国年间,该剧采用罗罗腔演唱,唢呐伴奏。二十世纪五十年代阎振俗改用秦腔、汉二簧、眉户、碗碗腔兼奏共演,声腔多寡由扮演者自取方便。为马平民、晋福长、阎振俗演出成名作。陕西省艺术研究所藏抄录本。

山村小店　弦板腔剧目。1971年张英创作。叙营业员王爱花为了方便群众,提出于山区创办供销社,并送货下乡。老李思想守旧,巧言拦阻。后在爱花的说服和行动感召下

转变了认识。

此剧为唱做工并重戏。乾县弦板腔剧团1971年首演。集体导演，艺术指导任国保，音乐设计李玉亭，舞美设计李光明。强淑霞饰王爱花，高钦科饰演老李，马建伟饰演小李、林梅饰演大妈，刘智民饰演大爷。1971年参加陕西省戏剧创作调演，并随团赴兰州、银川等地演出。演出本存乾县弦板腔剧团。

上楼台　关中秧歌传统剧目。写一少女步出闺阁，登上楼台，观花赏景，适逢一英俊少年于大街游玩，二人一见钟情。少女快求王妈，成就了一对情人婚愿。此剧为小生、小旦唱做工并重戏。唱词精炼，念白幽默、风趣。王彦明、牛永贵、卫百福演出成名作。韩城市文化馆藏卫百福口述抄录本。

下河东　秦腔传统剧目。连台本戏共四本。又名《斩呼延寿廷》、《龙虎斗》、《赶驾》。事见《杨家将演义》第一回。叙宋太祖时，河东白龙谋反，赵匡胤御驾亲征，欧阳芳挂帅，呼延寿廷兄妹为先锋。奸贼欧阳芳阵前密信勾结白龙，黑夜偷营，并私斩呼延寿廷，夺走太祖印玺，行权篡位。赵匡胤河东巡营，呼延凤英寻兄，被赵匡胤龙棍误伤致死。呼延凤英之子呼延赞，得知舅死母亡，于河东赶驾问罪，欲为母、舅报仇。后经赵匡胤赔罪认错，呼延赞始愿护驾，与赵匡胤共诛欧阳芳。

此剧为红生、武生、二净唱打工并重戏。其中有同名折戏《赶驾》、《龙虎斗》常作单独演出。银福子、双斌、陆顺子、袁克勤、苏永民、陈仁义、孙省国、员安民演出成名作。袁克勤长于苦音唱腔，以声调悲壮苍劲而又名。苏永民饰赵匡胤，用"垛唱"、"穿字"、"拖长"等放音唱法，与众不同，武功善用甩棍、扳棍、天棍、地棍等棍法，号称"四绝"。1956年有杨起改编本，将四本连台本戏浓缩为一本，由耀县剧团首演。导演焦武民，作曲冯明义、陈仁义。宁艺中饰赵匡胤，冯存民饰欧阳芳，李真乐饰呼延赞，杨秀琴饰呼延夫人、邢文岳饰白龙。陈仁义擅唱"四十八哭"，名噪陕西。为耀县剧团的看家戏之一，该团曾有"下河东剧团"之誉。同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄亦有此剧目。拜家红、谢鸿民演出均有名。今存清末同州三元堂同州梆子木刻本，民国年间陕西省城南院门义兴堂书局石印本，1982年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第二十七集书录本。

上天堂　京剧剧目。民国三十三年(1944)张一然于延安编剧。叙国民党统治区一位老大娘到陕甘宁边区探亲家。亲家丰衣足食，日子过得赛天堂。她羡慕不已。

此剧为唱做工并重戏。民国三十三年延安平剧研究院首演。导演王一达。唱腔以京剧《探亲家》中的《银纽丝》和京剧"十三咳"为主，并吸收评剧唱腔；表演上则借鉴新秧歌剧和话剧的表现形式。剧本佚。

万福莲　碗碗腔传统剧目。清嘉庆年间(1796——1820)李芳桂编剧。叙唐武则天时，谢瑶环巡查天下，行至普乐庵前，适逢观音大会，谢瑶环便装游会，遇袁华骂武则天，遂将其带入按院，以礼相待。萧九三之妹萧慧娘，姿色美丽，曾许与秀才龙象乾为妻。龙象乾

游学未归，萧九三欲卖妹与张宏为婢。萧慧娘知后逃走，途遇大雨，与龙象乾相聚于小庙中，被其兄告于谢瑶环堂下。谢瑶环斥责萧九三不义、张宏蛮横，将慧娘仍判归龙秀才，却将龙订婚之物万福莲收为己有。一晚，谢瑶环在后堂与丫环于观音前许愿，被袁华听见，又拾去万福莲，袁华遂与谢结为丝萝。张宏怀恨在心，即入京告知其二叔父，上奏武则天，谓谢瑶环通匪。武则天差人捉拿谢瑶环。谢瑶环闻知大惊，告于袁华，袁华藉此劝谢共同联络孙天豹谋反。龙象乾授吴县知县后，战服孙天豹。谢瑶环以袁为质，去县衙说服龙象乾投降。袁华等遂逼武则天退位。

此剧系小生、小旦唱做工并重戏。1960年鱼讯、黄俊耀改编为《女巡按》，由陕西省戏曲研究院训练班首演。温喜爱饰谢瑶环，获得成功，连演百场。富平阿宫剧团亦排练演出，导演杨远中，音乐设计惠有孝，舞美设计潘兆清。冯碧苑扮谢瑶环，雷天民、何媛林扮袁华，刘稳心扮武洪，高爱玲扮萧田，冯淑云扮萧慧娘，刘德贵扮王小。1961年赴京汇报演出，后巡回山东、山西、内蒙、甘肃、宁夏演出。汉调桄桄、秦腔亦有此剧目，名《女观察》、《观音堂》。1961年，田汉来陕观看《女巡按》后，据此改编为京剧《谢瑶环》。今存1958年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·华剧》第一集书录本，陕西省戏曲剧院藏鱼讯、黄俊耀改编演出本。



女界牌　汉调二簧传统剧目。又名《黑水国》。写明嘉靖年间，黑水国番王金塔龙兴兵犯境，兵部许昌挂帅出征，战败被困，修书搬兵请粮 。文华殿大学士张璁一面奏荐许昌之母押运粮草，其子许雄、许威为先行救父；一面又向番王密告军情，致使许氏全家被擒。许雄在混战中得仙人王熬老祖相救，授法宝下山救回祖母、父帅及弟许威，大败黑水国。许雄、许威与番邦两位公主成婚。

此剧为净、生、旦应工戏，以唱为主，唱、做、打并重。主唱西皮调。1962年有毋致改编本，将许昌被俘后假降改为宁死不屈而被问斩，番女金翠莲、金翠花与许雄、许威产生爱情安排在交战之初，为和亲埋下伏线；删掉了王敖老祖下山相救，许雄搬兵劫取法场，救回父亲、祖母与兄弟等情节。同年由陕西省戏曲学校汉剧班排演。导演刘鸣祥，山鸣岐等。東文寿扮金塔龙（净），杨宝明扮许昌（生），黄希琼扮金翠莲（贴），杨义元扮金翠花（贴），鲜巧英扮许母（老旦），芦达庆扮嘉靖王（小生），马洪发扮张璁（白脸净），李家兴扮海瑞（末）。今存1959年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·汉调二簧》第八集书录凌成佑口述本。

子期论琴　西府秦腔传统剧目。又名《伯牙奉琴》。事见《今古奇观》第十九卷。写楚大夫钟子期，罢官归里，打柴为生。适晋上大夫俞伯牙辞官于楚，行至孤凤山前，停舟抚琴。子期闻声发笑，俞伯牙邀其上船，二人饮酒论琴，结为金兰。

此剧为生脚白口戏。宝鸡王家班看家剧目之一。张德明、张泰、童娃子、魏根子、双才演出代表作。剧本词精意美，比兴拟人，天文地理，花草禽鸟，俱都含情，别具风格。同州梆子、汉调桄桄、秦腔亦有此剧目。秦腔小生靖正恭韵白技精味醇，达到"神已到，乐也妙"之境界。他以此剧享名陕甘两省。今存1962年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·西府秦腔》第二集书录张德明口述本。

五典坡　秦腔传统剧目。连台本戏，共两本。又名《五家坡》、《彩楼配》、《大登殿》。



事见古代民间传说及明无名氏《宝钏》曲词，无名氏《彩楼配》传奇，《龙凤金钗传》弹词。叙后唐时，相国王允之三女王宝钏游园，见门外起火，近看之，系乞儿薛平贵。因知平贵有王相，欲嫁之，遂告其抛彩事，望其来日接彩。是年二月二日，王宝钏抛彩择婿，薛平贵得彩，王允嫌贫逐之。王宝钏怒，与父三击掌，断父女之情，赶奔寒窑，与薛平贵成亲。适西凉国反唐，王允、魏虎奏本，命魏虎带薛平贵征讨，欲害之。魏虎战败被困，平贵救之。魏不记其功，反陷平贵于敌阵。西凉国代战公主慕平贵英勇，招为驸马。王宝钏苦守寒窑一十八载，托鸿雁捎书，寻找平贵。薛平贵得宝钏血书，回至五家坡，夫妻团聚。次日，王宝钏登殿算粮，魏虎不予，王允劝其改嫁。王宝钏邀来平贵，王允使高士纪杀之。高刺薛平贵于马下，见龙护其身，乃降平贵。代战公主又领西凉兵马打入长安，薛平贵登基，王宝钏遂为皇后。

此剧为秦腔各班社的常演剧目，青衣应工戏。生、旦、净、丑齐全，唱做工并重。尤以王宝钏的大段苦音乱弹而有名。明末清初名《烈女传》，计有《花园降香》、《彩楼配》、《三击掌》、《降妖马》、《别窑》、《西征》、《母女会》(即《探窑》)、《鸿雁捎书》等，人称前八折。以薛平贵阵亡西凉，王宝钏苦守寒窑，含笑饿死而终。后经文人修改，续编后五回，即《赶关》、《赶坡》、《算粮》、《收将》、《大登殿》等，向称后五本。将薛平贵改为征西未亡，被擒西凉，招作驸马，引兵灭唐称帝，与王宝钏团圆。清代末年，擅演此剧的青衣达三十多人，计有声震渭北的高陵娃龙得子，号称秦腔青衣第一的隋鞑子，被称为西秦青衣泰斗的王喜儿，素以唱工驰名的船户娃，善用咬牙行腔的咬牙旦赵杰民，最擅唱工的兴业儿，艺盖陕西的长命儿，以苦腔取胜的齐娃子，唱腔如泣如诉的二宝儿，声调绝佳的出山红，金声玉调的三斗金，调高音亮的季海儿，声长羽商的安鸿印，调擅悲婉凄凉的四海儿等。民国年间又成为杨金声、李正敏、何振中、孙玉华的演出成名作。杨金声善哭，演唱"老娘不必泪纷纷"一段，有催人泪下之功。李正敏所唱腔调为李氏改良之新调，时称"敏腔"，三十年代被上海百代公司灌片，流传甚广。西北各地秦腔多仿"敏腔"之唱法。建国后有袁允中改编本，删去后五回情节，

基本恢复《烈女传》的前八折演出面貌，一般只演到《探窑》为止。本戏多不常演，只演《三击掌》、《别窑》、《探窑》、《赶坡》等折戏。王玉琴、余巧云、郭明霞演出最佳，风靡一时。西府秦腔、汉调桄桄、同州梆子亦有此剧目。碎吉娃、张海娃演出均有名。今存清末同州清义堂木刻同州梆子同名本；民国年间西安同兴书局木刻《别寒窑》折戏本和李正敏《探寒窑》演唱本；民国年间西安德华书局木刻李正敏《五典坡》演唱本和《三击掌》折戏本；民国年间西安恒丰印书馆石印《五典坡》本；民国三十四年(1945)西安纯益成书局木刻《五典坡》本；1954年长安书店出版袁允中《五典坡》改编本和杨希文整理《别窑》、《探窑》折戏本，1958年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第二集书录《五典坡》本。



五台会兄　秦腔传统剧目。又名《五台山》、《兄弟会》。事见《杨家将演义》第十九回。叙宋时杨延景从昊天塔盗取其父杨继业骨殖，路经五台山，借宿寺院，偶遇其兄杨五郎，兄弟相会，叙旧而别。

此剧为二净重唱工戏。马建南、李裕民、周辅国、米新红、刘茂森演出代表戏。刘茂森饰杨五郎，擅用〔大凄板〕，善施花脸“将音”、“敖音”，以如诉如泣的“喘音”润腔，唱大板苦音乱弹，别具韵味，名驰陕甘，并仿罗汉、菩萨雕塑神态，创造出“翻袍架式”、“肘肩合十”等造型，为各地所效仿。此剧曾为西安三意社看家戏之一。马建南、张寿全，擅长虎音，唱腔有声震梁木、瓦砾飞落之功。中华人民共和国成立后，周辅国等演唱又多吸收“二簧”花脸唱法，声高不炸，愈趋高亢，愈加优美动听。汉调二簧、西府秦腔亦有此剧目。今存长安书店1955年出版王喜中整理同名本。

火焰驹　秦腔传统剧目。又名《卖水记》。事见清人李芳桂《火焰驹》碗碗腔本。叙宋时，北狄造反，李彦荣挂帅出征，因粮草不济降番，父李绶被问罪入狱。弟李彦贵卖水奉母，黄璋因之悔婚退亲。黄女桂英命丫环芸香约彦贵花园赠金，被王良发现，报于黄璋。璋命王良杀害芸香，诬陷彦贵入狱问斩。马贩艾谦，乘火焰驹入番报信。李彦荣领兵劫了杀场，杀掉王强，救回李彦贵，阖家团圆。



此剧为小生、小旦、老旦、武生、红生唱做工并重戏。其中有《打路》、《卖水》、《传信》、《哭杀场》等折戏，常单独演出，流行甚广。《传信》一折艾谦催马，连打三鞭，须放三把火，民间向以“三鞭子”著称。要命娃、姜科儿演出代表作。1958年谢迈千改编，由长春电影制片厂拍成彩色戏曲艺

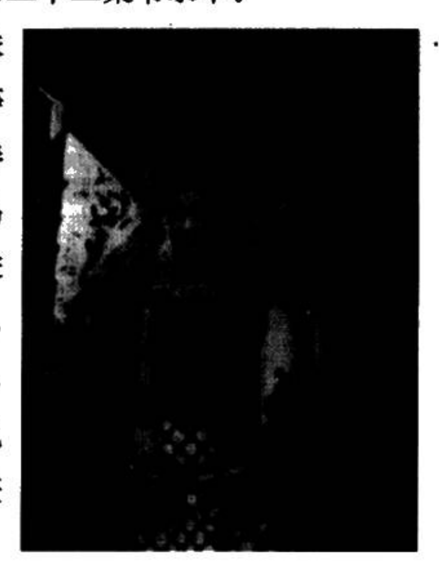
术片，发行全国。导演杨公愚、宋上华、惠济民，音乐配曲荆生彦、薛增录。萧玉玲饰黄桂英，陈妙华饰李彦贵，周辅国饰艾谦，孟遏云饰李母，苏育民饰李彦荣，刘毓中饰黄璋，萧若兰饰彦荣妻，李应贞饰芸香。1958年到1959年陕西演出团曾携此戏两次晋京演出，并巡回江南十三省，载誉而归。同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄亦有此剧目。今存民国西安德华书局木刻《打路》及《哭杀场》折戏本，1958年长安书店出版《火焰驹》本，1980年陕西人民出版社出版谢迈千改编同名本。

双锦衣　秦腔剧目。连台本戏，共两本。民国九年(1920)吕南仲编剧。事见《宋史纪事本末》卷五十七及《宋史》卷三百二十六。叙宋时洛阳乡宦姜景范有二女，长曰雪春，许于学生王尚；次曰琴秋，许于学生吴给。吴、王二人与纨袴公子蒋成史、许本德同学。姜景范命二女各绣锦衣一件，赠予自己未婚夫。蒋、许见而羡之，遂施计以夺其美。蒋推吴给落水，被右丞吕好问救去；许本德设假象使王尚怒休雪春而去。当晚，蒋成史闯入雪春绣房欲行奸，雪春以铜镜击之，反被诬，投缳，巧遇侠女金相凤相救。雪春难中认周济生为义父，并随其逃往松江。琴秋亦蒙冤难辩，携丫环逃入尼庵。后金兵南下，吴给与吕好问共辅康王登极，官拜御史，重审雪春一案，冤情始明。吴给、王尚与琴秋、雪春等于江中相遇，共庆团圆。



此剧为小生、小旦、须生、净、丑行当齐全的唱做工并重戏。民国九年陕西易俗社首演。张秀民、杨令俗、全巧民演出代表作。“重下阶来步步转”一段，采用陈雨农新创的〔数罗汉调〕演唱，为人所赏。民国十三年鲁迅于西安观看此戏后，倍加赞赏，并题“古调独弹”相赠。今存1959年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第二十二集书录本。

双阳公主　京剧剧目。1959年尚小云据京剧《珍珠烈火旗》和同州梆子《双阳托印》改编。叙宋时，狄青等人受宋仁宗之命，征讨印唐、上乘二国，途中狄青与鄯善国双阳公主成婚。后狄青等人前往印唐，得了日月骕骦马和珍珠烈火旗。狄青欲将此功据为己有，遂暗回京城向宋仁宗报功，不料被人诬陷为以假马、假旗欺君。仁宗大怒，将狄青发配岭南。双阳公主闻知此事，即将国事托与老臣，领兵亲往搭救。其时，正逢印唐等国进犯延安，仁宗赦免狄青，令其御敌。双阳公主急转延安，与狄青合力破敌获胜，众皆欢喜。



此剧为武旦唱做工并重戏。1959年陕西省京剧团首演。系尚小云晚年编演的代表剧目之一。剧中加强了民族团结的主线和情节，突出塑造了双阳公主忧国忧民的英雄形象。尚小云担任唱腔设计和导演，并主演双阳公主。1959年9月赴京参加了庆祝建国十周年演出，先后在北京中和、长安、广和、吉祥等剧院献艺。表演体现了歌舞并重、文武兼蓄的尚派艺术特长，采用了大段的〔西皮慢板〕唱腔和繁难的武工身段与掏翎特技。陕西省京剧院藏演出本。

王魁负义　阿宫腔剧目。1960年王玉珊根据川剧《情探》改编。事见宋柳贯《王魁传》及《焚香记》传奇。叙宋时名妓敫桂英赴海神庙降香，见秀才王魁饥寒交迫，倒于雪地，心生恻隐，救回院中。慕其至诚好学，遂结百年之好。桂英伴王攻读三年，送王赴京应试，临行前二人于海神庙结盟发誓，永不负心。王魁走后，敫桂英苦苦等待，不料王魁高中后招赘相府，负却前情，差家院送来三百两银子和一纸休书。桂英悲愤欲绝，奔海神庙，求神主持公道，海神终无灵验，桂英绝望，怒打神像，痛斥王魁，最后自缢而亡。



此剧为小旦、小生应工戏。其中有折戏《打神告庙》常单独演出，有精彩的表演技巧和水袖功。1960年富平阿宫腔剧团首演，导演杨远中、胡连璧、何福堂，音乐设计惠存孝、李生辉，舞美设计潘桃清。刘宝琴、李珍珠饰敫桂英，赵云侠饰王魁，何福堂饰义仆王忠。李珍珠演《打神告庙》之敫桂英，经尚小云指导，水袖功成为一绝。同年曾参加陕西省新兴小剧种会演，并晋京作了汇报演出。富平阿宫腔剧团藏改编演出本。

风波亭　京剧传统剧目。又名《武穆归天》。事见明李梅、冯梦龙《精忠旗》传奇和《说岳全传》第五十九回至六十一回。叙南宋时，金兀术逃出金牛岭，欲弃汴撤兵，一书生叩马劝阻。兀术遣哈迷蚩乔妆江湖卖药者，偷入临安。在西河遇秦桧，交蜡丸密书，嘱害岳飞。秦桧乃矫发金牌召岳回朝。岳经金山寺，寺僧道悦劝其避祸，岳不听，至平江，为校尉冯孝、冯忠锁拿。秦桧诬岳谋反，令大理寺周三畏勘审，周不忍，弃官而去。秦桧又命万俟卨、罗汝楫严刑逼供，并令岳飞召岳云至，同下于狱。秦桧以“莫须有”之罪定谳，缢死岳家父子。

此剧为武生、大花脸唱做工并重戏。民国五年(1916)四月由郭荣利等从沪带入西安演出，班社名秦舞台，设址于宜春园剧场。使用转台布景，一时轰动古城。主要演员有郭荣利、韩连喜、倪咏春、王小文等。《公意日报》广告称：“十二日晚，请看三绝，绝顶新戏，绝顶转台，绝顶布景。全台一百五十人一齐登台，特别新式，活动转台，五光十色，大奇特奇，开锣就是，一夜演完。”该报于是月二十六日评论说秦舞台在西安能与易俗社、榛苓社等秦腔班社鼎立，主要靠转台布景“烘托点染之形形色色。”此台同年十月卖给陕西易俗社，秦腔亦

首开使用转台。

天门阵　汉调二簧传统剧目，又名《穆柯寨》。全剧分四大部分：第一部分《搬兵》(六回)，写北国萧天佐摆下天门阵，三关主帅杨延景差焦赞到五台山搬来杨延德，孟良去黄花山求马氏嫂嫂前来破阵。为给杨延德寻找斧柄、焦赞受命穆柯寨前砍伐“降龙木”。第二部分《烧山》(六回)，写穆桂英下山擒杨宗保回寨招亲，焦赞、孟良无奈，放火烧山，反被穆桂英用“闭火扇”烧掉胡须，不敢回营，只得到葭山等待时机。第三部分《小战山》(三回)，写寇准押粮路过葭山，引焦赞、孟良回营。杨延景知宗保私自招亲，起兵攻打穆柯寨，阵前遇杨宗保，命其枪挑穆天王。杨延景与穆桂英对战，被桂英打落马下，败阵而归。杨宗保辞别穆桂英，单骑回营。第四部分《辕门斩子》，写杨延景怒斩杨宗保，佘太君求情不听，八贤王说情不允。穆桂英进营献“降龙木”，誓破天门阵，杨延景方允，遂赦杨宗保。



此剧为须生、武旦、小生、花脸唱、做、打工并重戏。中华人民共和国成立后，多以《辕门斩子》、《宗保拜帅》和《破天门》前唱后打一本演出。其中《辕门斩子》一折常作单独演出。全剧唱西皮调。秦腔亦有此剧目。今有1961年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·汉调二簧》第一集收录本。

日月图　秦腔传统剧目。又名《玉连环》、《碧玉环》。写明时信阳侯汤和后裔汤威赴京应试，中途因病误了试期。汤威舅父柏茂林，有女凤鸾，与汤威本系牛郎、织女下凡，玉帝乃命女娲指引二人成婚，并授予凤鸾“日月图”，图内藏有“行军布阵、破敌擒王”之计。汤威来至舅家，凤鸾以图相赠，劝赴大同投军立功。鞑靼入侵，朝廷派胡定率兵御敌，屡战不胜。汤威投军，拜为参赞之职，用计生擒北国阿鲁台。胡定昧功不奖，汤威一气而去。胡定之子胡林，偶见凤鸾貌美，恃势逼婚。汤威得知，男扮女装代妹出嫁。洞房之夜，胡林因事外出，令其妹凤英陪伴新娘，致汤威、凤英反成姻缘。胡定失汤威之后，屡败不胜，无奈画图寻找汤威，汤威离胡府后，又去平虏；凤英则改扮男装外逃，路遇柏茂林。凤鸾认出凤英身系女子，二人各出玉环，结为异姓姊妹。待汤威平虏获胜后，凤鸾、凤英均配汤威。



此剧为小生、小旦、大净、老生唱做工戏。其中有折戏《卖画劈门》常单独演出，系老生应工。刘立杰、刘毓中、陆顺子、老杨、毛金荣、郭育中、和家彦演出代表戏。刘

毓中饰柏茂林，唱腔主用"扬音"，擅于摆须颤身，被称为"衰派老生一绝"。中华人民共和国成立后，刘毓中对该戏的表演动作重新加工，"劈门"一段做工戏，原以椅子为道具，改为虚拟动作，发挥了戏曲特长，被广为效仿。西府秦腔、汉调桄桄均有此剧目。今存民国年间西安德华书局木刻《白老卖画》折戏本；1954年长安书局出版《秦腔汇编》第三期书录《卖画劈门》折戏本。

水淹泗州　同州梆子传统剧目。又名《曹安杀子》、《泗州城》。叙战国时，泗州曹安，富而无嗣，菩萨使张玉保下凡为子。曹安遭灾，沦为赤贫，将玉保杀死，州官降罪。张玉保于空中言明真象，州官让曹安作泗州州官。泗州举子张永祥上京赶考，水母钟情于张，抢回水宫成亲。后张中状元，乃弃水母，水母水淹泗州，张永祥得菩萨解救。



此剧为须生、小生、武旦唱做工戏。启运儿、水铃儿演出成名作。水铃儿擅武旦，演此剧用跷工踢耍火流星，称著一时，系同州梆子武旦看家戏之一。秦腔、汉调桄桄和西府秦腔亦有此剧目。新润子、李箴民演出此剧均有名气，民间向有"新润子身带多少宝，《泗州》、《打秋》实在超"之誉。西安易俗社演出此剧，多走京剧表演路子。陕西省艺术研究所藏刘太祥口述抄本。

太和城　西府秦腔传统剧目，又名《收殷夫人》、《要离刺庆忌》。事见《东周列国志》第七十四回至七十六回与明杨慎《太和城》杂剧。写伍员上朝，请吴王姬光出兵伐楚，为父报仇。时孙武子得知太和城三王爷庆忌造反，起兵前往征剿。龙王出兵借水，欲淹孙营。水母走漏消息，孙武子得知，以法术破了龙王，差要离刺死庆忌。

此剧前半部为须生、小生唱做工戏，后半部为大净、须生做工戏。有《刺庆忌》、《五雷碗》等折戏，常作单独演出。剧中孙武子抡麻鞭特技表演，令人震惊，民谚云："麻鞭抡的欢，太和城里鬼叫唤"。孙双钱、碎娃子、辣娃子演出成名作。汉调二簧、弦子戏及汉调桄桄、同州梆子、秦腔均有此剧目。秦腔黄娃、水娃子、高天喜；同州梆子王麦才演出亦有名。王麦才的碰碗、抡麻鞭特技，享誉秦中。西府秦腔本佚，今存1958年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·汉调桄桄》第一集书录本。

毛鸿跳墙　碗碗腔传统剧目。又名《两世姻缘》。事出当地民间传说。叙宰相张雄因与毛鸿之父为友，将女儿张美英许于毛鸿。后毛鸿家遭火灾，为生活所迫，于大街卖文。张雄令家院将毛鸿灌醉，逼其在拟好的退婚文约上画押。女儿张美英对毛鸿情深，差丫环送信，约毛鸿绣楼私会。毛鸿跳墙而入，美英赠送银两，劝其进京赶考。张雄将美英另许他

人，美英无奈，出嫁生女后自缢。毛鸿中举得官返里，问明前情，遂娶美英女儿为妻。

此剧为生、旦唱做工并重戏。其中《毛鸿跳墙》一折，又名《绣楼会》，常作单独演出。1958年有樊奋革改编折戏本《绣楼会》，突出表现毛鸿与美英之间纯洁真挚的爱情。同年由榆林专区人民剧团首演。导演陈玉龙，音乐设计樊奋革，舞美设计刘书琴。王仁饰张雄，郝桂芳饰毛鸿，王全珍饰张美英，马青云饰丫环。此剧在延安、榆林等地盛演不衰，并赴西安向省文艺界作过汇报演出。1959年又重作修改，由王小民作辅导排练，1960年参加了陕西省新搬上舞台剧种会演，系陕北碗碗腔舞台戏早期剧目之一。榆林地区剧团藏改编演出本。

王成卖碗　二人台剧目。事出民间故事。写仆人王成外出卖碗，财主薛称心不放心，尾随王成欲察究竟。薛称心意欲整治王成，偷偷挑走碗担。村女香兰与王成相好，听见卖碗声，探望是否王成。薛称心见香兰貌美欲娶之，王成使计，让香兰将其痛打一顿。

生、旦、丑唱做工并重戏。李静林整理，府谷县二人台剧团1980年首演。导演武玉英，音乐设计淡文玲。王向荣饰王成，邬果英饰香兰。同年参加陕西省及全国群众文艺调演演出。剧本刊于《群众艺术》1981年第八期。

王佐断臂　豫剧剧目。樊粹庭1955年据京剧《八大锤》改编。叙南宋时，金兀术进兵中原，岳飞率师御敌，屡败金兵，进驻朱仙镇，金兀术调其义子陆文龙助战。陆原为潞安节度使陆登之子。兀术攻破潞州时，陆登夫妇死难。兀术将尚在乳娘怀抱之中的陆文龙掳去，认为义子。陆文龙长大，骁勇无敌，岳军屡战不胜。宋营参军王佐，乃用苦肉计断其臂膀，诈降于金，乘机向陆文龙之乳娘，表明来意，始得乳娘帮助。王佐以挂画说书方法，旁敲侧击，讲明了陆文龙的身世。文龙醒悟，助岳飞打败金兵。



此剧为文、武须生、小生为主的唱、念、做、打工并重的戏，1955年西安狮吼剧团首演。导演徐碧云、樊粹庭。张敬盟扮王佐，何尚达扮陆文龙，赵国瑞扮乳娘。改编本突出了爱国主义的主题，着重加强了对王佐和乳娘性格和内心活动的刻画，压缩了武打部分。1956年参加陕西省第一届戏剧观摩演出，获剧本改编一等奖，演出一等奖。1961年曾赴京演出。有陕西人民出版社1956年出版本。

牛永贵挂彩　陕北秧歌剧目。民国三十三年(1944)周而复、苏一萍编剧。叙民国二十九年初冬，晋察冀分区二团一营三连战士牛永贵，夜袭日本侵略军占领的满城县城，不幸腿部受伤掉队。行至竹柳巷，为农民赵守义夫妻所救。日军搜查，赵夫妻将牛永贵藏于

地窖，任凭日军拷问，死不招认，终于瞒过敌人，并设计送牛永贵出城，途中又遇日军盘查，在八路军侦察员老李掩护帮助下得以脱险，同归部队。

此剧为唱做工戏。民国三十三年春节延安中央党校秧歌队首演。后各地秧歌队均有演出。为延安新秧歌剧的保留剧目之一。有中国戏剧出版社 1962 年出版的《秧歌剧选》书录本。

夫妻识字　陕北秧歌剧目。马可民国三十三年(1944)编剧。叙陕甘宁边区某村青年农民刘二，因不识字，受尽了苦头。后在村里识字组学习，与其妻订下每天要识两个字的比赛计划。一天，村里选识字模范，刘二回家叫其妻开会。刘妻在识字牌上挂“学习”二字，等刘二回来考问。刘二亦准备以“生产”二字考问其妻。经互相考查，二人均已完成当天识字任务，于是共同商议向全村提出识字挑战的比赛计划。

此剧以陕北秧歌一男一女对歌对舞形式演出。民国三十三年春节延安鲁迅艺术学院秧歌队首演，采用陕西眉户曲调演唱，道白皆用陕北方言。为陕甘宁边区民众剧团、西北文艺工作团的长期保留剧目。1979 年陕西省戏曲研究院眉碗团恢复演出。今存中国戏剧出版社 1962 年《秧歌剧选》书录本。

夫妻观灯　花鼓戏传统剧目。叙王小从京城回家，对其妻讲述城里闹元宵的盛况。王妻急忙梳妆打扮，随夫进城，二人走遍大街小巷，观赏了元宵之夜的花灯美景。直到月儿偏西时，夫妻双双才欢天喜地地离城返家。



此剧为小生、小旦唱做工戏。1955 年由商洛剧团挖掘整理，并排练首演。彭正远整理改编，辛庆善音乐设计，胡振西导演。1956 年参加陕西省第一届戏剧观摩会演，荣获剧本、音乐、导演一等奖。王贞饰王妻获演员一等奖，陈清林饰王小获二等奖。同年参加全国音乐周赴京演出。今存 1956 年长安书店出版本。

办年货　关中秧歌传统剧目。写平时好吃懒做又爱耍钱的浪子王二，春节来临前拿其妻靠平时给人纺织积攒的钱，明说到集上办年货，暗里却进赌场耍钱，结果输得一干二净。年货没有办下，回家后胡拉乱扯，编谎欺骗妻子。妻子气得啼哭不止，撇下孩子离家出走。王二自知理亏，悔恨不已，决心痛改前非，抱起孩子，赶上妻子，赔情认错。

小旦、小丑唱做工并重戏。1980 年史玉中改编。1982 年由华县赤水文化站首演，导演任艺振，作曲王俊友。渭南市文化馆存改编本。

无敌楼　豫剧剧目。连台本戏，共四本。民国三十四年(1945)樊粹庭编剧。叙明朝成化年间，宣宗昏庸，太子佑棠遭奸臣万安陷害，逃往民间，隐姓埋名，历尽艰辛。患难中，与小玉婚配。他广交豪侠，义士洪云生成婚，太子佑棠以承继皇位的信物玉如意相赠以贺，

不意被贼盗去，并献于万安。万安将玉如意藏于遍布机关之无敌楼上，欲谋篡权夺位。洪云生探知玉如意下落，东海侠士赵胜探楼身亡。后众侠士合攻，大破无敌楼。万安逃跑，众豪侠分兵追歼，擒获万安父子。宣宗醒悟，昭雪太子佑棠冤情，令其继承王位，并严惩万安，册封众英雄。

此剧为小生、花脸唱、做、打工并重戏。民国三十五年河南狮吼豫剧团于西安首演。樊粹庭、韩盛岫导演。主要演员有张敬盟、王景云、王景先、李怡嫣、关山峰、贾立身等。1982年经丁金龙整理改编，西安市豫剧团二队又重新排演。西安市戏剧研究所藏抄录本。

六斤县长　花鼓戏剧目。陈正庆、田井制1981年编剧。原名《县长、社长和队长》，



经鱼讯、袁光看后定名为《六斤县长》。叙陕南山区南山秀一家穷困难支，被迫卖掉良种鸡，为父亲南有余治病。恰巧，良种鸡被县长夫人朱牡丹廉价买去。县长牛六斤察知其情，为使党的富民政策落实，帮助南山秀一家脱贫致富，决心将妻子买来的良种鸡送还原主，但又怕老婆混闹，遂设计“偷鸡”。最后，终于将鸡送还南山秀家。并动员村长、乡长帮助南有余治病，为南山秀作媒说亲，招来了上门女婿，解决了南家缺少劳力的困难，使南家脱贫。

此剧为唱做并重戏。1982年商洛地区剧团首演。导演吴于、王富民，音乐设计辛庆善、冯宁，舞美设计王家民、郭百一。费庆民饰牛六斤，陈东民饰熊社长，乔培荣、卢俊丹饰南山秀，杨君饰南大婶，冀福记饰南有余，周建国、范长余饰高晓明，王向明饰吉首魁，田翠英饰吉大嫂，赵宝莉、王贞饰朱牡丹。1982年赴西安连演五十余场。同年11月为在西安召开的全国现代戏年会和文化部戏剧创作题材规划会演出。中国歌剧舞剧院等十多个省、市的艺术团体曾先后到商洛学习，并移植演出。今存《陕西戏剧》1982年第七期刊出本，同年《剧本》第九期刊出本，同年中国戏剧出版社《现代好戏》第二辑收录本。



白玉楼　秦腔传统剧目。又名《白玉楼挂画》、《苦节图》。事见清人袁栋《白玉楼》杂剧。叙明时书生张彦娶妻白玉楼，甚贤，每日讨饭供张读书。张之寡婶钱氏，与屠户周刚私通，被玉楼发现。钱恐事泄，遂定计暗害玉楼，诬陷玉楼在外偷情，败坏门风，逼张彦休妻。又串通骗子江夏，把玉楼骗走。行至中途江夏强玉楼成亲，玉楼情急生智，将江夏推入江中，遂女扮男装，改名张彦。适驸马金彦芳之女金秀蓉飘

彩，打中玉楼。玉楼惧逃，又遭强人抢劫，无奈林中自缢，适逢驸马金彦芳路过救起，并收为义女，令与其女金秀蓉作伴。玉楼将己身世告金，金画苦节图一张。玉楼去后，张彦悔悟，寻玉楼不见，夜宿刘胡子船上，刘有一女蕊莲，力能伏虎，遂招张彦为婿。张不辞而去，遍访其妻。后刘蕊莲亦因寻夫，女扮男装改名张彦打败贼兵，救了驸马。后张彦中了状元，与蕊莲双双拜访驸马府，见“苦节图”，得知玉楼下落。最后白玉楼、金秀蓉、刘蕊莲并嫁张彦。

此剧为须生、小生、小旦唱做工并重戏。其中有折戏《挂画》可单独演出。靖正恭、李正敏、高符中、苏育民、王玉琴、杨金凤演出代表戏。二十世纪三十年代为西安正俗社看家戏之一。李正敏与靖正恭联璧合演，被称高手杰作，名震三秦。李正敏饰白玉楼，擅用“敏腔”苦音乱弹演唱，恭正靖饰张彦，善施折扇，用欢苦音交替的唱腔，观十四幅挂画，时惊时喜，时痴时呆，逼真至极，堪称一绝，名传甘陕。西府秦腔、同州梆子、汉调桄桄亦有此剧目。今存民国年间陕西省城南院门义兴堂书局石印《苦节图》四卷十七回本，民国年间西安同兴书局木刻《苦节图》十七回本，民国年间西安德华书局木刻《苦节图》十七回本，1958年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第一集书录《白玉楼》本。中华人民共和国成立后只演《挂画》一折，本戏久无演出。

白蛇传　秦腔传统剧目。又名《雷峰塔》。事见唐人传奇《白蛇记》，宋人话本《西湖三塔记》、《白娘子永镇雷峰塔》，明人郸径《西湖三塔记》杂剧，陈六龙《雷峰记》传奇，冯梦龙《警世通言》卷二十八，清人黄图珌《雷峰塔》传奇，陈嘉言父女改编本《雷峰塔》传奇，方培成改编《雷峰塔》传奇本。叙宋时，白云仙为白蛇修炼，与许仙有三载夫妻缘分，遂下凡，至西湖藉借伞与许仙相见，青儿作媒，结为姻缘。



端阳节，许仙带回药酒，强白蛇饮之，蛇现原形，吓死许仙。白蛇盗来仙草，救之。西方佛祖差来法海，收伏白蛇，暗度许仙。诱许仙金山寺焚香，言明其妻系白蛇所化，并留许不归。白蛇和青儿往讨，与法海相斗，水漫金山。法海藉天将战败二蛇，又给许仙金钵，令其归家。许仙行至断桥，遇白蛇、青儿，青儿欲杀许仙，白蛇恩爱不忍。后白蛇生子，被法海压于雷峰塔下。白子士麟，长大成人，得中状元，遇菩萨指点，乃于雷峰塔前祭母。玉帝封白蛇为白云菩萨。

此剧为秦腔各班社常演剧目，为小生、小旦、武旦为主的唱、做、打并重戏。其中有折戏《借伞》、《盗仙草》、《金山寺》、《断桥》、《合钵》、《祭塔》常单独演出。《断桥》等折戏曾为秦腔旦脚演员的开门戏，以演此剧成名者甚多。中华人民共和国成立前，曾为梁箴、润儿、二宝儿、出山红、何振中、李正敏、杨荫中、王明华、杨正俗、张正碧、韩启民演出代表戏。陈雨农

二十世纪二十年代饰白云仙，唱《断桥》一回，采用新创之〔滚板腔〕，“柔口”发声，依情生腔，形成了陈派唱腔的艺术特色，传于后世。李正敏饰白云仙，首唱《断桥》，一鸣惊人，成李氏三部曲(《白蛇传》、《玉堂春》、《五典坡》)之一，创用剁字句的“断点头”唱法，形成“敏腔”特点，加强重点唱句，为人所重，誉为秦腔正宗，远播西北各地。四十年代杨荫中饰白云仙，行腔采用遏低翻高八度的阿宫腔唱法，亦为新奇，流行一时。中华人民共和国成立后，有袁多寿1954年改编本，由西北戏曲研究院一队首演，导演李正敏、邴少霞，配曲姚伶、荆生彦。李正敏、李应贞、霍慧君饰白云仙，马蓝鱼饰青儿，蔡志成饰许仙，胡玉发饰法海。1958年到1959年陕西演出团携此戏两次赴京演出，并远走江南十三省，获得盛誉。与此同时，西安易俗社、咸阳大众剧团等各地剧团也普遍演出，涌现出陈妙华、宁秀云、萧若兰、郭明霞、崔惠芳、马友仙、张咏华、孙利群等一批新秀，驰名秦中。同州梆子、西府秦腔亦有此剧目。新润子、杜周保、碎吉娃、张海娃、启运儿、朱林逢演出均有名。今存陕西省艺术研究所藏大荔冯炳怀收藏清代同州梆子同名抄本，民国年间大荔三友书局木刻同州梆子《雷峰塔》本。民国年间西安德华书局木刻《白蛇传》本戏及《盗灵芝草》、《断桥亭》折子戏，民国年间陕西省城南院门义兴堂书局石印《雷峰塔》上下两卷本，陕西人民出版社出版同名改编本，1954年长安书店出版杨鹤斋改编《白蛇传》本，1958年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第二集书录《雷峰塔》本。

白玉钿　碗碗腔传统剧目。清嘉庆李芳桂编剧。叙元顺帝宠用番僧，命其江南访选美女，以供淫乐。生员李清彦胸怀正义，当面斥责。李清彦上京应试，至镇江与尚飞琼花园相遇。飞琼遗白玉钿于李，李遗紫金鱼于飞琼，彼此相思，梦中订情。李友董寅，拾去白玉钿，遂冒充李清彦去尚家招亲。飞琼见其并非园中所见之人，羞愧投江，幸为吕思诚所救，寄身崔府。番僧选中飞琼，闻被李逼死，即拿李治罪。李遇巡按苏天爵得救，上京应试，选为翰林。董闻飞琼未死，又冒名去崔府招亲，被飞琼认出，痛打一顿。董寅怀恨，告于番僧。番僧即拿飞琼，严刑拷打。适李清彦、苏天爵出巡江南，除了番僧，救下飞琼，二人成婚。



此剧系以生、旦为主的唱做工戏。其中有折戏《骂和尚》、《戳纸墙》常单独演出，颇为流行。1958年陕西省戏曲剧院集体改编本，由该院三团(碗碗、眉户团)首演。集体导演，音乐设计米晞、马生采、黄育英、王凤堂，舞美设计蔡鹤汀和蔡鹤洲。段林菊饰尚飞琼，原安民饰李清彦。秦腔亦有此剧目。李正敏、任哲中、严辅中、靖正恭演出代表戏。1959年陕西省戏曲剧院秦腔团集体改编本，删去了《店遇》一场，李清彦与尚飞琼戳纸墙相遇，解差同住一屋的情节。由该院二团(秦腔团)首排。导演史雷、韩盛岫，音乐设计王依群、荆生彦、李正敏，美舞设计蔡鹤汀、蔡

鹤洲。李应贞饰尚飞琼，蔡志成饰李清彦。两剧的主演李应贞和段林菊均采用1957年梅兰芳于西安传授《牡丹亭·惊梦》一场的身段，颇为精采。1958年到1959年陕西演出团，以碗碗腔与秦腔两个剧种晋京演出此剧，并巡演江南十三省，均获美誉。曹禺、梅兰芳曾著文赞扬。今存1958年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·华剧(碗碗腔)》第一集书录本；同年长安书店出版秦腔《戳纸墙》折戏本；陕西省戏曲研究院藏碗碗腔演出改编本。

白逼宫　汉调桄桄传统剧目。又名《衣带诏》、《血带诏》、《三拷吉平》。事见《三国志·魏志·武帝纪》及《三国演义》第二十回至二十四回。叙三国时，曹操专权，献帝畏其势，修血诏一道，命董承伐曹。董承联络王子服、马腾等人共议伐曹事。时，太医吉平断指为誓，于曹诊病之机，暗配毒药，杀曹未遂。曹百般拷问，吉平不屈而死。董承家人苗泽，因与其妾私通，受董责骂而逃曹府，告董府密谋之事。曹操领侍卒杀董承、马腾。又进宫逼问献帝，缢死董贵妃，并将己女送进宫中作皇后，以监视献帝。马超于西京得知其父马腾遇害，即与马岱、庞德率兵，为父报仇。赶至潼关，大破曹兵，曹操割须弃袍，方逃活命。

此剧为白净、须生、正旦唱、做工并重戏。其中有折戏《拷吉平》、《毒皇子》常单独演出。华天堂演出成名戏，饰曹操，工架雕塑性强，唱工善用将音，名传江汉。秦腔、西府秦腔、同州梆子亦有此剧目。秦腔《白逼宫》汉献帝以生扮演，《毒皇子》一折，汉献帝有甩发特技，尤擅大板乱弹。冉娃子、马建南、杨天易演出均有名。杨天易饰汉献帝，唱"发中书也不能瞒过奸曹"一板唱段长达百句，善用"扬音"以唱代话行腔，别具一格，二十世纪四十年代以来，长期演唱不衰。今存1959年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·汉调桄桄》第六集书录张庆云口述《血带诏》本。



白玉簪　汉调二簧传统剧目。事见明传奇《白玉簪》，情节略有不同。写明嘉靖皇帝太子少保李治告老还乡，七旬寿诞，帝遣官员代贺。酒席间，李治以秀水县官为媒，将女月英许与王翰林之子玉林。李治外甥杜文约嫉恨，假造情书，买通媒婆，盗走月英白玉簪，乘月英、玉林新婚之夜，置于洞房。玉林入见，疑月英不贞，拂袖而走。月英回娘家欲告此不幸之事，又恐母亲气恼伤身，故而痛苦万分。新主登基，召李治加官晋爵，返回故里，查明事情原委，严惩杜文约与媒婆，月英、玉林夫妻始合。

全剧唱西皮调。其中《回娘屋》、《打皮鞭》可单独演出。《回娘屋》为正旦(李月英)唱工重头戏，"三上轿"一节，有百句唱词，生动质朴，民间颇为流行。《打皮鞭》为末(李治)唱做工重头戏。扮杜文约(丑)、媒婆(彩旦)的演员需腰缠白布，作"挨(打)皮鞭"特技表演。汉江派演员王茂洪、杜建德、陈光荣饰正旦(李月英)，唱做工各具特色。陕西省艺术研究所藏

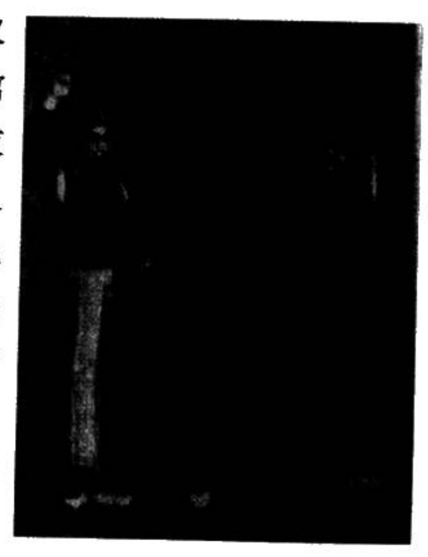
抄录本。

玉堂春 秦腔传统剧目。连台本戏，共两本。又名《女起解》、《审苏三》。事见明冯梦龙小说《警世通言》卷二十四及其所编《情史》与李春芳《妒奸成狱》，朱石田《玉镯记》传奇，佚名《金钏记》传奇，《完贞记》传奇，清佚名《玉堂春》与《破镜圆》传奇。叙明时吏部尚书子王景龙与京城烟花名妓苏三有情，约定终身。王于妓院耗尽银钱，上京应试。苏三被鸨儿卖于商人沈彦林为妾。沈彦林之妻与赵监生私通，杀害亲夫嫁祸苏三。县官受贿，苏三被定死罪，押解太原。三堂会审，幸遇高中八府巡按的情人王景龙勘查，冤案始明，遂得团圆。



此剧为小生、小旦唱做工戏。其中有折戏《苏三起解》、《三堂会审》常单独演出，广泛流行。系秦腔旦脚演员必学的开门戏之一。水娃子、曾鉴堂、晋福长、争气娃、隋鞑子、耿善民、李正敏、王明华、田玉堂、郭育中、何振中、苏蕊娥、华美丽、李爱云、萧玉铃、全巧民演出成名作。民国时期为李正敏成名的三部曲之一，唱“公子好比采花蜂”一段，尾腔采用“嗡嗡嗡”的彩腔唱法，享誉一时。二十世纪三十年代西安三意社常演此剧，田玉堂表演多走京剧路子。中华人民共和国成立后，箫玉玲大胆删去了李正敏唱红了的“嗡”字拖腔，创用延长节拍的唱法，也同样被称为“金玉之声”。1955 年有田夫同名改编本，将两本缩改一本，广为各地剧团所采用。西府秦腔、同州梆子、汉调桄桄均有此剧目。今存民国年间陕西省城南院门义兴堂书局木刻本，民国年间西安德华书局木刻本，民国年间西安同兴书局木刻《玉堂春》本戏与《苏三起解》折戏本，民国三十四年(1945)西安纯益成书局木刻《审苏三》折戏本，1955 年和 1980 年陕西人民出版社出版田夫同名改编本，1958 年长安书店出版《女起解》折戏本，陕西省艺术研究所藏抄录本。

玉虎坠 秦腔传统剧目。又名《娟娟》。事见《后汉书·冯岭贾列传》第八。叙马武起义，下山访求英雄。酒馆偶遇冯彦，慕冯彦武艺，欲邀上山。冯彦不允，乃杀王腾，夜悬其首于冯家门外，以逼冯彦上山。冯子田郎，天明发现人头，冯彦报知继母贺氏。贺氏之子贺其卷谋冯家家业，趁此强赖冯彦杀人，告于官府，冯彦被收监。贺其卷又假扮僧人，调戏冯妻，反责其不贞，逐其母子出门。冯妻与子夜宿慈云庵，遇王腾之女娟娟，遂与冯子订婚，娟娟赠玉虎坠，令其变卖以救其父。田郎出外，被大将军王元引往洛阳。冯妻与娟娟同去洛阳点炮告状，恰巧来到王元衙门。王看中



田郎，将其女许配，田郎又将娟娟所赠玉虎坠作聘礼。后王元调冯彦一案审理，经马武说明前情，冯彦冤情始明，贺氏母子被斩，全家团圆。

此剧为秦腔八大本之一，系生、旦、净、丑行当齐全的唱做念打并重戏。其中有《探监》、《慈云庵》、《洛阳点炮》等折戏可单独演出。陈雨农、党甘亭、申坤儿、纪虎儿、水娃子、曾鉴堂、马振华、李琼中、萧顺和演出代表作。民国年间易俗社马平民演出此剧，一人兼扮贺其卷、丫环王碧莲、山寇及差役四脚，各具特色，令人称善。同州梆子、西府秦腔亦有此剧目。同州梆子虎虎子、四全儿、三喜儿、庚寅儿、王麦才、郓宝儿、牛百顺、赵益儿亦擅长此剧。今存民国年间西安同兴书局木刻本，西安德华书局木刻本，西安纯益成书局木刻本，1958 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第一集书录本。

玉梅绦　秦腔传统剧目。又名《霍去病赶鞑子》、《卫子夫和番》、《霍仲儒回府》、《霍大堂回府》等。事见《前汉书·卫青霍去病传》及《史记·卫将军骠骑列传》。叙汉武帝时，子夫娘娘的胞妹卫巧云嫁霍光为妻，生子霍去病，被武帝收为义子，赐玉梅绦一条，养于平阳公主宫中。后即以玉梅绦为聘与平阳公主之女订婚。时匈奴单于王萧主谋领兵犯境，索子夫娘娘和番。武帝无计，霍光献策令其妻巧云替子夫和番。家仆报知霍去病，去病气愤填膺，追杀单于，救回母亲。单于遗下降表怆惶而逃。去病遇苏武，接其还朝。

此剧以须生、武小生、正旦为主唱做工并重戏。其中《回府》一折，写霍光献策令其妻替子夫和番事。人物心理描写，极为生动，常以折戏单独演出。李云亭、刘毓中、乔新贤扮演霍光，均以大板哭音乱弹享盛誉。阿宫腔、西府秦腔和汉调桄桄亦有此剧目。今存 1959 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第二集书录本，西安市戏剧研究所藏阿宫腔抄本。

打渔杀家　秦腔传统剧目。又名《庆顶珠》、《杀船》、《收渔税》、《渔夫恨》。事见《水浒后传》第九回。叙太湖渔民萧恩与女碧莲（一作玉洁或桂英）打鱼为生。土豪巴山蛇（丁自燮）仗势勒讨渔税，其家奴被萧恩痛殴而逃。萧至府衙告状，反被太守杖责，并逼其向巴山蛇赔罪。萧恩忍无可忍，携碧莲黑夜过湖，假以献“庆顶珠”为名，杀死巴山蛇，自刎而死。碧莲带宝珠投奔婆家。



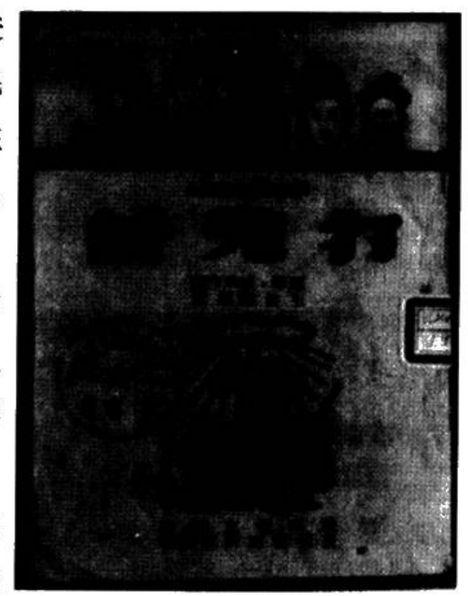
此剧为大净唱做工重头戏。其中有折戏《叩门》、《杀家》可单独演出，久有流行。系秦腔古老剧目之一，曾流行全国各地。四金儿、张寿全、张庆林、田德年、李怀坤演出代表戏。同州梆子、西府秦腔亦有此剧目，王德元、王赖赖演出均有名。今存 1954 年长安书店出版雁甫整理《杀船》秦腔折戏本，1961 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·同州梆子》第一集书录王赖赖口述本。

打龙棚　汉调二簧传统剧目，全剧由《闹花园》、《高怀德打擂》、《打龙棚》三折戏组成。叙五代后周时，赵匡胤老母寿诞之日，高怀德按前约远道而来求亲。郑恩出见问明情

由，引高进府，促其与赵匡胤妹赵美蓉完成花烛。一日，赵美蓉与高怀德比武，互不服气，动手打起，闹得天翻地覆。时有南唐王之子李豹摆下百日擂台，声言若无敌手，便要周王让出江山。高怀德打败李豹，得胜而回。周王柴荣与高怀德有杀父之仇，高虽擂台获胜，亦不行嘉奖，反欲杀之。赵匡胤激将，郑恩出头，大闹龙棚，揭柴之短，并用枣阳槊打得柴荣下诏免斩高怀德，并封其为万里侯。

此剧为净脚唱做并重戏，在"龙棚"一场扎大靠，执兵器，边唱边舞，颇具特色。西皮、二簧两调兼用。1959年何朝宏、张友松、王道中、陈培基整理本，由安康汉剧团首演，同年参加了陕西省庆祝国庆十周年献礼演出。导演王道中、张玉崑，音乐设计余书棋，美术设计虞迟。雷鸣震扮郑恩，黄贤明扮赵美蓉，龚尚武扮高怀德，周顺应扮柴荣，袁胜录扮赵匡胤。今存1961年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·汉调二簧》第七集书录陈荣让口述本，《陕西戏剧》1959年第十一期刊本，1960年长安书店出版单行本。

打虎计　　秦腔剧目，又名《猎虎记》。事见《水浒》第四十九回。民国三十五年(1946)周军、屈映明编剧。写猎户解珍、解宝兄弟二人进山打虎，射得一虎滚入毛太公花园。翌日，解氏兄弟去毛府讨虎，太公匿虎不给，反诬珍、宝二人入府行窃，送往官府问成死罪。幸得乐和传讯，孙立、孙新、顾大嫂设计，约邹渊、邹润劫狱，救出解珍、解宝，同上梁山。



此剧为武生唱、念、打工并重戏。民国三十五年关中八一剧团首演。王群定饰解珍，王小民饰解宝。中华人民共和国成立后，各剧种戏曲团体均有移植演出。今存1954年陕西人民出版社单行本。

石佛口　　同州梆子传统剧目。又名《杨八姐盗刀》、《赵八王上冻台》、《困冻台》。叙宋太宗时，北番萧银宗为报夫天庆王之仇，兴兵侵宋。太宗封赵德芳为帅，杨宗保、八姐为先行，一为平番，二为寻找定宋宝刀。不料赵德芳、杨八姐先后被俘，萧银宗欲斩赵德芳，得驸马杨延顺营救，赵德芳被吊冻台。杨宗保兵败，向杨延景请兵求援。救兵至，与杨延顺合力，救出赵德芳、杨八姐，并找回宝刀。



此剧为小生、须生、武旦唱、打工并重戏。其中有同名折戏《石佛口》常单独演出。全折以唢呐伴奏的〔罗罗腔〕演出，别具一格。1961年陕西省戏曲学校同州梆子班集体改编并演出此剧。导演王麦才、王赖赖、朱林逢等，音乐设计段俊峰。王云香饰杨八姐。同年晋京演出，获得盛誉。梅兰芳、尚小云、

周贻白著文赞扬。秦腔、西府秦腔、汉调桄桄均有此剧目。陕西省艺术研究所藏魏世玉口述抄录本。

石佛寺　西府秦腔传统剧目，又名《吕后乱朝》、《征英布》、《反淮安》。写汉高祖听吕后谗言，杀害功臣。淮南王英布愤愤不平，起义造反。高祖御驾亲征，计擒英布，劝其投降，英布拒服。高祖怒，斩杀英布，回朝即病，不久驾崩。吕后篡权，杀害戚夫人及子如意；逼使林后及子凌瑞逃往石佛寺。林后听寺中僧人陈定进言，招纳贤士，兴师反朝，抄汉皇宫，诛杀诸吕，辅佐幼主凌瑞即位，是为汉文帝。

此剧为武生、泼旦、正旦、幼生唱、做工并重戏。宝鸡田家班常演剧目，李嘉宝饰演吕后，享名西府。单折《绍惠怨母》生脚戏，田玉华擅演绍惠。中路秦腔亦有此剧目。陕西省艺术研究所藏邓桂口述抄录本。

汉明妃　京剧剧目。民国二十四年(1935)尚小云特邀李寿民据昆曲折戏《出塞》改编扩充成本戏。叙汉元帝时，王昭君因画工毛延寿画图丑化而未得元帝宠幸。后元帝察知，命斩毛延寿。毛出逃匈奴，并向匈奴单于献了王昭君真容画像。单于欲娶昭君，发兵讨汉。元帝无力御敌，遂答应单于要求。昭君即辞汉和番，并设计斩除毛延寿。

此剧系以正旦为主的唱做工并重戏。尚小云为表现王昭君出塞途中，艰苦跋涉和思念家乡的情景，设计运用了一套繁难、优美、千姿百态的舞蹈动作，具有大起大落、奔放矫健之美，成为尚派艺术的代表剧目。1959 年尚小云来陕后，常以此剧教学、演出。1961 年西安电影制片厂将此剧摄制为《尚小云舞台艺术》片。陕西省艺术研究所藏演出本。

龙门山　跳戏传统剧目。又名《秦晋交兵》、《秦晋借粮》、《韩原山》、《韩原大战》。写春秋时，晋献公卒，秦王立夷吾为晋君，夷吾答应割晋五城归秦。时晋遭饥荒，秦发粮救晋。后秦亦遭饥荒，夷吾非但不借粮，还借口晋臣丕郑与有谋，遂斩丕郑，并逐秦臣冷至，进而起兵伐秦。秦穆公闻之大怒，亦发兵，两军交战于韩原。秦兵大败，穆公被围，紧急之中，张见中、丕豹(丕郑子)助秦解围，救出穆公。夷吾马失前蹄，被秦所擒，晋大夫请降。

此剧为生脚唱做工重头戏，为跳戏台上跳剧目。今存 1962 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·跳戏》第一集收录合阳行家庄东中社保存本。

古董借妻　眉户传统剧目。又名《瓮城子》、《李春生借妻》、《张冠李戴》、《借老婆》。清嘉庆时李芳桂著。写张古董爱占小便宜。同乡少年李春生，定婚未娶而妻丧，婚礼陪嫁押于岳父家中，言等李春生续娶后方可交还。春生家贫无力续娶，无奈，找张古董商量。古董欲借此分得财物，设借妻计。言明当天小妻陪春生只走一趟岳父家，分银一半。古董以为得计，谁料遇雨被阻，未能按时返回。张古董追至瓮城，被关一夜。次日，方知小妻已与春生婚配。



古董告于公堂，官以古董年老有妻，断其小妻与李春生。

此剧为小生、小旦、小丑唱做工戏。昆曲、京剧、汉调二簧均有移植演出。昆曲名为《借妻》，京剧名为《一匹布》，汉调二簧名《张古董借妻》。各剧种均增有古董家贫而抱布出卖情节。今存1959年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·眉户》第一集书录李卜口述本。

兄妹开荒 陕北秧歌剧目。民国三十二年(1943)王大化、李波、路由编剧。写陕甘宁边区南区二乡青年农民，响应共产党的号召，向边区劳动模范马杏儿父女学习，上山开荒。妹妹前来送饭，兄假装偷懒睡觉，妹见状信以为真，批评其兄，二人争辩，妹要去区政府向区长报告，兄指着他开的荒地，告以实情，误会遂解，兄妹携手同心，继续开荒。



此剧为唱做工戏。路由作词，安波作曲。民国三十二年春，延安鲁迅艺术学院秧歌队王大化、李波首次演出。系陕甘宁边区新秧歌剧创始之作，后为陕西省戏曲剧院保留剧目，时有演出。今存民国三十二年四月二十六日延安《解放日报》发表本，1949年新华书店《中国人民文艺丛书》收录本，1957年人民文学出版社《秧歌剧选集》收录本，1962年中国戏剧出版社《秧歌剧选》收录本。

四望亭 汉调二簧传统剧目。又名《宏碧缘》、《绿牡丹》。事见《绿牡丹》第十八回至二十一回。叙唐时，花振芳携妻女卖艺，路识骆宏勋、任正千，结为好友。佞臣王怀义之子王偏，欲强娶花女碧莲为妻，碧莲与母大闹王府，脱身而去。王偏带人追之，至四望亭上，互相追赶撕打，碧莲不慎，失足跌下，为骆宏勋所救，花振芳以女碧莲许于骆宏勋。

此剧为武旦、武生打做工戏。其中有折戏《九巴寨》、《四望亭》最为流行。张清寿演出成名作。《四望亭》一场，台上以竹木置方架，花碧莲于架上捉猴，跳跃、追扑，武技精彩。二十世纪四十年代于西乡县城演出，演员从台上追至街房屋顶，绕城一周，轰动全城方名观众，传为佳话。汉调桄桄、秦腔亦有此剧目。王合合演出亦有名。陕西省艺术研究所藏抄录本。

失子惊疯 京剧剧目。民国二十二年(1933)尚小云据京剧《乾坤福寿镜》折戏《失子惊疯》改编。叙明时颖州知府梅俊次妻胡氏怀孕十四月未生。梅与妻、妾赏花，空中坠下乾坤福寿镜一面，落入胡怀，以助生子。妾徐氏乘机进谗，诬胡产妖，梅俊欲杀胡氏。丫环寿春闻知告以胡氏，胡逃出，途中于一破窑产子。不幸又遇巴山大盗金眼豹逼婚，胡氏将乾坤福寿镜遗子怀中，只身逃脱。子为镇守林鹤拾去，认为己子，起名林鹓显。胡氏失子疯癫，四处奔走寻找。

此剧为青衣唱做工并重戏。尚派代表剧目之一。1959年尚小云来陕西后，将此剧作为

常演和教学剧目。原剧共八本，为清末南府秘本。民国八年王瑶卿于上海演出此剧，尚小云为其配戏，饰丫环寿春。民国二十二年(1933)尚小云于北京组建重庆社，又作修改。重点表现胡氏喜而急，急而惊，惊而疯的神情与心态，突出运用了疯步功、眼神功和水袖功。特别是此剧水袖功，成为尚小云晚年带徒传艺的主要内容之一。1961 年，西安电影制片厂将此剧摄制为《尚小云舞台艺术》片。山西省文化局和山东省文化局还为该剧的水袖功表演摄制了电影及图片资料。演出本藏陕西省艺术研究所。

夺锦楼　秦腔剧目。民国六年(1917)高培支编剧。写县令徐翰珊建夺锦楼为渔女琼英、瑶英姐妹科考择婿。解元梅玉鉴寻找表兄至武昌知此事，约同学柳子俊前往应考。梅与琼英定情，柳与瑶英联姻。后梅玉鉴中了状元，柳子俊中了探花。梅玉鉴与琼英钟情如初；柳子俊却于相府招亲，被人斥骂。后柳悔悟，归践前约，约与瑶英婚配。



此剧系生、旦、净、丑行当齐全的唱做工并重戏。为易俗社长期保留剧目之一。民国六年陕西易俗社首演。导演陈雨农、田畴易，音乐设计陈雨农、田畴易。演员有刘迪民、刘箴俗、沈和中、路习易、刘毓中等。中华人民共和国成立后，萧若兰、陈妙华、全巧民等继演，享名一时。陈雨农为该剧《柳公馆》一场中钱瑶英设计的〔二六板〕拖腔，长达十四个小节，人称〔数罗汉调〕，成为当时改良之新腔，被广泛采用，流传甚久。1982 年被西安市越剧团移植为越剧，名《锦楼奇缘》，曾赴上海演出。今存民国八年(1919)含章书局出版本，1959 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编・秦腔》第四集书录本，1982 年中国戏剧出版社《易俗社秦腔剧本选》书录本。

杀狗劝妻　秦腔传统剧目。又名《曹庄辞朝》、《忠孝图》。叙郑哀公病笃，传位太子米怀。时，公子葛专权，图谋王位，乃假传金牌，削去曹庄官职。曹庄归里，打柴奉母。其妻刁氏不贤，虐待婆母，庄杀狗劝妻，妻悔改。庄闻老王被弑，又遇边乱，乃奔边关效力，杀了余郑氏，辅公子昭登基。后曹庄设棚舍饭，得遇其母与妻，一家团圆。



此剧为小生、泼辣旦、老旦念、做工戏。其中有同名折戏常单独演出。丁卯儿、申坤儿、靳国鉴、宋上华、杨金凤、杨令俗、李爱云、张彩香、陆晓茸演出

代表戏。杨金凤采用心快、形快、口快的“三字诀”及三进门、三手腕、三挪椅、三条件、三给钱、三改动的“三三制”饰演庄妻，创一时之新规，驰名陕甘。七十年代后期，陆晓茸始将焦氏从泼旦行改作花旦行演出。同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄均有此剧目。兰州娃、四川红、双元儿演出亦有名。陕西省艺术研究所藏抄录本。

杀四门 同州梆子传统剧目。又名《越虎城》。事见《征东全传》第二十五回至二十七回。叙唐太宗与辽将盖苏文交战，困于越虎城，程咬金突围，回朝求援。秦怀玉领兵救驾，尉迟恭故意激秦，使其力杀四门，击败盖苏文，救太宗回朝。

此剧为武生、花脸武打应工戏。其中同名折戏《杀四门》常作单独演出。秦腔亦有此剧目。水泗子、徐抚民、颜春苓演出均有名。今存民国年间西安德华书局出版本，1955年长安书店出版王绍猷改编本。

杀子奉君 汉调桄桄传统剧目。又名《困夹墙》。事见《东周列国志·晏娥儿越墙殉节》。写春秋五霸之首齐桓公，在闲谈中偶说未吃人肉，不知何味。越日，庖人易牙即献上一盘人肉。桓公吃着，觉得味美可口，问是何肉？易牙对曰：“臣闻大王未吃过人肉，特杀幼子，烹以奉君”。桓公大喜，对易牙倍加宠任，授以重权。易牙权势日重，遂与其党羽竖刁、开方等，将齐桓公囚于夹墙中，困饿而死。宫女晏娥越墙探望，亦殉节而亡。六个公子，争夺王位，导致齐国走向衰落。

此剧为须生、小旦唱做工戏。1960年经陈显远整理，易名《闹齐庭》，同年南郑县桄桄剧团首次演出，王伍太导演，刘保安饰齐桓公，马新芳饰晏娥。南郑县桄桄剧团藏演出本。

红珍珠 汉调二黄剧目。1979年顾群、刘纪鹏编剧。叙“文化大革命”时，某县革命委员会副主任方明通，反对女儿方晓红与右派分子岚枫的儿子洪健康成婚。晓红不允，方明通恼羞成怒，下令逮捕岚枫。方晓红与洪健康笃情、坚贞，在岚枫被捕时，毅然举行了结婚仪式。



此剧为唱做工并重戏。1979年安康县汉剧团首演，同年参加陕西省庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出，获剧本创作乙等奖。导演王道中、张光明。王发芸扮方晓红，来世清扮洪健康，黄贤明扮岚枫，束文寿扮方明通。现存1979年陕西省文化局《剧目选编》第二辑收录本。



红珠女 豫剧剧目。民国三十六年(1947)九月樊粹庭依据鹬蚌相争寓言及民间神话传说故事创作。写蚌精遭鹬鸟侵袭，幸得少年赵海相救。蚌精为报赵海之恩，遂变少女，取

名红珠女，与赵海结为夫妇，喜过男耕女织生活。鹬鸟欲夺蚌精宝珠，变为羽化道人，红珠女得众水族协助，打败羽化道人。

民国三十六年河南狮吼豫剧团首演。导演樊粹庭，舞美设计杨君堂，主演王敬先（饰红珠女）。1956年西安狮吼豫剧团再次排导演出。导演常警惕，主演王叔惠（饰红珠女）。1979年西安市豫剧团二队学生排演。导演何尚达，主演常春荣、王长玲（饰红珠女）。系小生、小旦唱做工戏。西安市豫剧团藏演出本。

红布条　陕北秧歌剧目。民国三十六年（1947）苏一萍编剧。叙八路军某连行军夜至陕甘宁边区绥德警备区驻地，连事务员赵登奎进村号房，至李老婆家不打招呼，强行号了住房。李老婆对赵的作法不满，即向房门贴上红布条，以儿媳坐月子为理由，不让住房。连长陈大民带战士到李家院子，见红布条，即打扫庭院，准备在屋外过夜，并派人给李老婆家担水、背柴。李老婆深为感动，即让部队住进房内，并与儿媳连夜磨面、烙饼做饭，关照战士吃喝。赵登奎经连长和指导员批评教育，向李老婆赔礼道歉。部队离去后，李老婆羞愧地扯下了红布条。

此剧为唱做工戏。民国三十六年西北文艺工作团首演。作曲彦军、姜丽山。系延安新秧歌剧保留剧目之一，陕甘宁边区城乡秧歌队曾广泛演出。今存中国戏剧出版社1962年出版《秧歌剧选》书录本。

红线记　京剧剧目。王小康1981年据罗旋的同名小说改编。叙民国二十三年（1934）十月江西红军长征后，赣南蟠龙山区凤尾坑，留下了一部分红军伤病员，按照陈毅指示，将伤员分散到当地群众家护养。为掩护身份，当儿做女婿可听其自便。猎户祁老炳妻子早丧，儿子祁大年被国民党军拉兵，与女儿祁紫娥相依为命。老炳欲护养一伤病员，为女儿做婿。他看中了红军伤病员何山虎，将其抬至家中。经过一段生活，紫娥与山虎建立了爱情。敌人前来搜山，遇见祁老炳，逼其交出红军伤病员，祁不从，被打成重伤。祁老炳即命紫娥与山虎拜堂成婚，自己含笑死去。国民党保安团侦缉处长文兴汉胁逼祁大年交出何山虎，大年拒从。文兴汉又佯装山野郎中入山缉查，被祁大年识破。文兴汉正欲向祁大年开枪，游击队员忽然出现，将文兴汉擒拿，陈毅部队又重新打回蟠龙山。



此剧为唱做工并重戏。1981年陕西省京剧团首演。导演张文利，音乐设计宋宗俭，舞美设计成宗杰。孙明珠饰祁紫娥，苏斌饰何山虎，赵国平饰祁老炳。同年获陕西省剧本创作三等奖。《陕西戏剧》1982年第六期和《剧影新作》1982年增辑分别发表剧本。

血手印　汉调桄桄传统剧目。写王春华之女王桂英，恨父嫌贫退婚，暗约未婚夫林

昭德花园赠金。厨夫皮赞图财害命，杀死丫环，林昭德蒙冤入狱。其父林有安得知儿子含冤问斩，执刀、提粪桶大闹王府。王桂英亦责怪其父不仁不义，以死相逼。王春华在林有安与桂英迫使下，答应王桂英到法场祭桩。

此剧为老生、小旦唱做工并重戏。1956年孙太正、余林凤口述，孟学范、陈显远整理。《嚷府》删去了原作中的庸俗低级情节，着重描写了王桂英对爱情的忠贞和反抗精神。南郑县桄桄剧团1956年首演，同年参加了陕西省第一届戏剧观摩演出，获剧本整理三等奖。张金凤导演，余林凤饰王桂英，潘任安饰林有安，李长发饰王春华。中央及陕西人民广播电台有录音，多次播放。南郑县桄桄剧团藏整理演出本。

血泪仇　秦腔剧目。马健翎民国三十二年(1943)编剧。写抗日时期，河南农民王仁厚一家六口逃往陕西度荒。途中儿子王东才被国民党军队抓丁，王仁厚无奈，领全家夜宿龙王庙。夜半，国民党军入庙寻衅，抓走并奸污了儿媳，儿媳羞愧自尽，老伴气恼撞死。王仁厚悲愤交加，忍痛埋葬老伴、儿媳后，携女儿桂花、孙子狗娃投奔边区安家乐业。时王东才被迫潜入解放区投毒，不料竟毒死亲子狗娃，王东才愧恨交集，决意参加八路军杀敌报仇。



此剧为唱做工并重戏。其中有名折戏《龙王庙》常单独演出。民国三十二年陕甘宁边区民众剧团首演。导演及音乐设计马健翎、张云、黄俊耀、李刚、大郎、张克勤、王丕祥、王志义、廖春花等合作演出。该剧为陕甘宁边区优秀现代戏之一，彻底破除了上场对子下场诗及自报家门等传统编剧模式，成为戏曲表现革命现实生活的开山之作。彭德怀同志观剧后曾致函祝贺。中华人民共和国成立后，阎更平、任哲中等演出此剧，名噪一时。全国各地方剧种均有移植演出。今存民国三十二年西北新华书店出版本和1962年陕西人民出版社《马健翎现代戏曲选》书录本。

回荆州　西府秦腔传统剧目。又名《女别母》、《三气周瑜》、《诸葛撑船》。事见《三国演义》第五十四回至五十五回及明《绵车记》传奇。叙三国时，东吴欲讨荆州，周瑜定美人计，诓刘备过江招亲。刘招亲后不思回荆州，赵云着急，闯府诈言曹操袭取荆州。刘备求孙尚香同归，孙应允，辞母同逃。周瑜遣兵追截，为尚香斥回。周瑜亲自领兵赶来，刘备已被诸葛亮接走，周瑜于芦花荡遇到埋伏，遭张飞凌辱气急而死。

明正德年间西府凤翔即有《回荆州》木版戏画行世。须生、小旦、红生、武生、净脚唱做打工并重戏。其中有《撑船》、《芦花荡》、《柴桑关》等折戏可单独演出。张德明演出成名作，善用西府秦腔大板乱弹，唱《撑船》一回百余句，一气呵成，令听者入迷。秦腔及同州梆子亦有此剧目。四金儿、爹记儿、刘五儿、闷桶、同州儿、卯娃子、王麦才、张寿全、李可易演出均

有名。张寿全演《芦花荡》，饰张飞，用〔钻草〕曲调演唱，诚为一绝。今存民国年间陕西省城南院门义兴堂书局木刻《柴桑关》折戏本，民国十九年(1930)西安德华书局木刻《孔明撑船》折戏本，1955年长安书店出版王绍猷改编《回荆州》本，1981年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第二十八集书录《回荆州》本。

宇宙锋　汉调桄桄传统剧目。写秦二世时，左相赵高专权，欲钳制右相匡宏，将女艳容许宏子匡扶为妻。望夷宫中，赵高指鹿为马，群臣缄默，匡宏面斥其奸。赵高怀恨，差人盗走匡家御赐的“宇宙锋”宝剑，刺君未遂，遗剑于宫，嫁祸于宏。匡府被抄，匡宏被囚，匡扶逃走，艳容返归赵府。元宵之夜，秦二世私至赵府，见艳容美貌，欲纳为妃。艳容大怒，在丫环哑奴的暗示下，装疯诋父，乃免入宫。二世叔父武昭王北征回朝，艳容上诉，哑奴作证，审明冤案，诛杀赵高，匡家团聚。

此剧为大净、须生、小旦、小生唱做工并重戏。1953年陈显远改编本，新增《指鹿为马》、《七夕乞巧》、《禁房秋寂》等折，将折戏变为本戏。后经封至模润色，1956年兴平县剧团试排，焦晓春主演赵艳容。马蓝鱼表演采用京剧“尚派”技艺。1957年南郑县剧团演出，林慧勤、许新平主演赵艳容，吴德芳饰演哑奴。同年参加汉中专区会演，获剧本二等奖。其中《灯下修本》与《金殿装疯》两场常作单折演出。陕西省艺术研究所藏传统抄本，1958年长安书店出版改编演出本。



安安送米　西府秦腔传统剧目。又名《柳林会》。事见《后汉书·烈女传》，汉刘向《孝子传》，明陈罴斋《跃鲤记》传奇，昆曲《芦林会》。写汉时生员姜诗，侍母至孝，妻庞三娘甚贤，全家和睦。邻妇秋香狡诈，夜于姜家花园冒充三娘诅咒姜母早死。姜母听之，信以为真，驱走三娘。姜诗姑母怜而收留，因姑母家贫难济，其子安安日日送米奉母。姜母患病，三娘托灵姑送去新鲜鱼肉，揭明秋香恶行，冤事大白。遂接回三娘，全家重新和好。

此剧系老生、须生、正旦、老旦唱、做工并重戏。有同名折戏《安安送米》常作单独演出，李嘉宝、魏甲合、碎鸡娃演出拿手戏。秦腔亦有此剧目。今存民国年间陕西省城南院门义兴堂书局木刻本，民国五年(1916)西安泉省堂木刻本，1980年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第二十四集书录本。二十世纪五十年代陕西省戏曲研究院、长安县剧团曾有道情本演出。

伐子都　秦腔传统剧目。又名《牛脾山》、《黄泉迎母》。事见《左传·鲁隐公十一年》及《东周列国志》第四回，元李直夫《考谏庄公》杂剧。叙春秋时，郑庄王杀弟虐母，许庄王联结四国伐郑，郑庄王遣兵迎敌。部将公孙子都与颖考叔因争夺帅印失和。考叔奋战却

敌，子都却借机用冷箭射死考叔，独占其功。郑庄王设宴庆功，考叔显魂，说明原委，子都负疚，精神失常而暴亡。庄王封考叔为忠孝将军。

此剧为武生、净脚武功应工重头戏。武工繁多，技艺高难，子都、考叔的人物形象及内心活动主要用武工动作完成。苏育民、康少易演出成名作。擅作比武后的“剑出鞘”，班师路上的“倒失虎”，以至最后的“转体僵尸”，“过桌扑虎”等武技，令人叫绝，赞为“活子都”。1981 年西安各剧团曾组织观摩学习康少易的精彩演出。西府秦腔、汉调桄桄均有此剧目。有 1982 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编・秦腔》第三十二集书录本。河北梆子、京剧均有移植演出。

过巴州　汉调二簧传统剧目。又名《两张飞》、《夜过八州》、《收严颜》。事见《三国演义》第六十三回至六十四回。写张飞领兵自南路旱道奔取西川，行至巴州城，遇西蜀严颜居守挡关，双方几经会战，不分胜负。张飞正无对策，想起临行诸葛亮赐给锦囊一封，拆看之，上写：“若要擒严颜，除非两个张。”遂从军中选得似飞之人徐大汉，冒名前往。严颜以假为真，中计被俘，经张飞苦劝，终于归降于刘备。

此剧为二花脸（张飞）唱、做、念、打工重头戏，唱西皮调。清末郅长福，民国时期刘明祥全用陕白，多按喜剧人物处理。今存 1961 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编・汉调二簧》第七集收录山鸣岐口述本。

齐宫乱　跳戏传统剧目，又名《闹齐庭》。事见《东周列国演义》第三十二回。写春秋时，齐桓公有六位夫人，各生一子，其母均为子求立太子。桓公含糊答应，朝议难决。桓公病故，雍巫谋杀公子昭，昭逃宋国，无亏自立。公子元、公子潘等不服，各领兵据殿相争，国乱。宋襄公兵护送公子昭回齐，左卿高虎计杀竖子，雍巫兵败逃鲁，国懿仲率营氏、鲍氏及众官杀无亏，立公子昭。

此剧共二十一场，五十六个人物，场面宏大，行当齐全。为“上台跳”剧目。是跳戏的“看家戏”，经常演出。1962 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编・跳戏》第一集书录合阳东王村镇街社保存本。

许田射鹿　汉调桄桄传统剧目，又名《青梅煮酒论英雄》。事见《三国演义》第二回至二十一回。写东汉末年，汉献帝率曹操、刘备等群臣，到许昌郊外打猎。拉开围场，赶出一鹿，献帝连射三箭未中，曹操夺过献帝手中的金雕御弓，一箭中鹿。群臣见鹿中御箭，误为献帝所射，皆伏地称贺，山呼万岁，曹操拍马上前受贺。关羽见状大怒，拍马提刀，欲杀曹操，刘备急以目禁止。刘备惧曹操害己，便深自韬晦，灌园种菜，杜门不出。一日，曹操邀请刘备饮宴，说：“当今英雄，惟使君与操耳！”刘备闻言，大惊失箸，假称惧雷，掩饰内心紧张。适报袁术起兵攻曹，刘备请兵御袁，曹操赐兵五万，刘备急急扬鞭而去。

此剧为白净演出重头戏，田五德、马忠福等主演曹操，百看不厌。陕西省艺术研究所藏抄本。

西安事变　秦腔剧目，1977年杨克忍、李哲明、范角、段肇升编剧。写民国二十五年(1936)日本帝国主义加紧侵略中国，蒋介石继续坚持“攘外必先安内”的反共政策，调东北军首领张学良军队驻扎西安，亲自督战，大举“剿共”。张学良、杨虎城二将军受我党抗日民族统一战线政策感召，又迫于民意，于12月12日凌晨在华清池对蒋介石实行“兵谏”，是为“西安事变”。在国难当头，内战即发之际，周恩来受党中央和毛泽东委派，率代表团到西安，粉碎亲日派内战阴谋，迫使蒋介石接受张、杨二将军提出的抗日救国主张，西安事变遂得和平解决。



此剧为唱念工并重戏。1978年西安市秦腔一团首演。导演陈尚华、刘幼民、王蔼民、贺孝民、李箴民，音乐设计芦东升、张森伶、卫镐京，舞美设计陶龙、李健。郭保华饰周恩来，尹良俗饰张学良，张忠义饰杨虎城，伍敏中饰蒋介石，孙利群饰宋美龄。首次采用秦腔塑造老一辈无产阶级革命家形象获得成功。1979年分别参加陕西省和全国庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出，获剧本创作和演出一等奖。今存1980年陕西人民出版社出版本和1979年陕西省文化局《剧目选编》第一辑书录本。

好男儿　秦腔剧目。民国二十七年(1938)马健翎编剧。写抗日战争中义勇军战士郑二虎被日本侵略军俘虏，交某县长杨盛德审讯，汉奸王小侯严刑拷打，郑宁死不屈。杨盛德系郑之舅父，向王求情，王不允，激起衙役义愤，当场打死王小候，赦放郑二虎，造反起义，迎接义勇军入城，共同抗日。

此剧为陕甘宁边区民众剧团早期创作演出的剧目之一，唱、做、打工并重戏。民国二十七年底陕甘宁边区民众剧团首演。马健翎执导，张云、马健翎、贺原野、党奎、王志义演出。今存陕西人民出版社1962年《马健翎现代戏曲选》书录本。

刘糊涂断案　曲剧剧目。1979年车周兴、张希巡、张治河编剧。叙某矿房管员刘老五，在调解一桩住房纠纷中，敢于坚持原则，以理服人，使仗势欺人的某科长妻子赵玉珠受到教育，认识了错误，保护了李大娘的合法住房权益。

此剧为唱做工并重戏。1979年铜川矿务局宣传队首演。导演王锡九。王太和饰王老五，王卫平饰赵玉珠，武桂林饰李大娘。同年参加陕西省群众文艺会演演出，获剧本创作和演出一等奖。有《群众文艺》1980年第一期发表本。

张松献图　汉调二簧传统剧目。又名《献地图》。事见《三国演义》第六十四回。叙张松绘西川地理图一张，晋献曹操，曹不赏识张松其人，乱棍赶出。张怀愤离开中原，欲将

地图献给荆州刘备。十里长亭，赵云、关公、张飞及刘备率孔明、庞统等将张松迎入荆州大堂。经孔明等劝说，张松始将地图献出。刘备因嫌张松背主求荣，虽接收地图却未加重用，反而开门送客，打发其返回西川。

剧中张松由丑扮演，操川白，唱西皮调。清代因神化关公，由关公主演。清末民初，此戏关公为配角，演出时多改由黄忠出场，后来又变为关公上场。民国时期汉二簧艺人张庆鸿饰张松名噪一时，道白、演技为秦腔名丑大麻子（杨保善）、樊新民推崇并吸收。他的眉毛可上下耍动，有"活眉毛"之誉。1956年张庆鸿以此剧参加陕西省第一届戏剧观摩演出，获荣誉奖。陕西省艺术研究所藏抄本。

张琏卖布　眉户传统剧目。李卜口述。写张琏家贫，靠妻纺织度日。一日他卖布赌博，输钱回家，妻子追问卖布钱，张琏胡拉乱扯，气得妻子上吊，邻居相救，并劝张琏改错戒赌，张始回心转意。

此剧各剧种多有演出，人物、情节大致相同，唯内容有长有短，有连演一个下午的，也有演半个小时的，对问对答对唱，风趣活泼，生活气息浓烈。为丑脚、青衣唱做工并重戏。有1959年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·眉户》第一集书录本。

张化买妾　眉户传统剧目。又名《老换少》、《老少配》。写于乡霸黑夜选妾，将一老妇、少女关在一房，让一老夫、少男去拉配。言明：拉谁配谁，不准调换。结果，老夫拉了少女，少男拉了老妇。到一家店里，四人发现错配，均有难言之苦。后在店主周旋下，老少互换，各自欢喜。

此剧生活情趣浓郁，人物活灵活现，语言通俗，形式活泼，老生、老旦、小生、小旦唱做工戏。西府曲子各班社长期于地摊演出。1957年搬上大戏舞台。赵志勤饰老妇，杨宏儒饰少妇。1958年参加陕西省新搬上舞台剧种会演，获演出二等奖。陕西省艺术研究所藏抄本。

花亭相会　秦腔传统剧目。又名《对玉杯》。叙宋时，高文举得中状元，奸相温通慕其才，强招为婿。高文举不忘发妻张梅英恩惠，暗修家书欲搬来京。温通得知，将家书改为休书。梅英接书赴京寻夫，途中贫困，自卖其身。进入温府充作丫环，又被打入花园为役。一日与高文举花园相会，各叙衷情，并对玉杯，夫妻相认。文举诉包丞处，将温通削职为民，文举、梅英团聚。



此剧为小生、小旦唱做工并重戏。其中有同名折戏《花亭相会》常单独演出。与《二度梅》中折戏《花亭相会》为同名异本。王天民、苏蕊娥、任哲中、杨金凤、靖正恭演出代表作。三十年代王天民采用关德海创造的〔闪板腔〕演唱，成为一时之

改良新调。西府秦腔、同州梆子、汉调桄桄亦有此剧目。今存清末同州清义堂木刻本，民国三十年(1941)西安德华书局木刻本，民国三十年西安太华纯益成书局木刻本，1955年长安书店出版整理本，陕西省艺术研究所藏抄录本。

花儿骂相　汉调桄桄传统剧目。写明范丞相辞官归里，于府门挂济贫牌，周济贫穷。花儿孙蛟儿前来求助，赠米一斗，铜钱百文；吕蒙正亦去求助，赐米一斗，铜钱十文。花儿见之不平，进府痛骂。出府将己求之钱、米转赠给吕蒙正，二人结为好友。

此剧为丑脚念做工戏。王庚子、杜文书、李德源擅演此剧。皆以口齿流利，吐字清晰取胜，二十世纪三十年代驰名于汉中。陕西省艺术研究所存李德元口述本。

花木兰　豫剧剧目。1952年陈宪章、王景中据秦腔本改编。事见古乐府《木兰诗》及元无名氏《木兰女》。叙南北朝时，朝廷为抗突厥入侵，下令征兵。花弧因病不能应征，其女花木兰女扮男装替父从军边关。阵前，献破敌之策，解栾元帅危急。征战十二年，辞军归家。后栾元帅奉旨至其家，见木兰女装出现，方知木兰为女子，大为钦佩。

此剧为武旦唱做工并重戏。改编本删去了元帅贺廷玉许女与木兰为婚情节，突出了忠贞爱国思想。1952年香玉剧社于西安首演。常香玉饰花木兰。赵义庭饰栾元师，马天德饰花弧，李兰菊饰花姐，同年曾随西北演出团赴京参加全国第一届戏曲观摩演出，获剧本创作奖，常香玉获演出荣誉奖。有1954年长安书店出版本。

两合关　西府秦腔传统剧目。又名《马拉窦融》、《姚季龙征西》。魏世玉口述。写东汉时西建国王花广造反，丞相窦融奉命挂帅征番，无敌将军姚季龙为先锋，其弟姚季凤随军前往。兵至两合关，季凤与花广交战，杀死番邦先行花点。窦融不予赏功，反加重责，季凤愤怒出击，丧命于番邦女将花金婵飞刀之下。季龙痛恨不已，独自出战花广，遭擒被囚。姚三少接兄信后，与嫂嫂生梅同到阵前救兄；子姚仙童和师兄朱子俺亦下山到两合关救父。杀死花广、花金婵，救出季龙，父子相会。

此剧为武生、武旦、幼生武打应工戏。宝鸡田家班剧目。陈义、辣娃子、侯烈等擅演此剧目。今存1962年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·西府秦腔》第二集书录魏世玉口述本。

两颗铃　眉户剧目。马健翎、黄俊耀、柳风、史雷1958年编剧。写抗美援朝、土地改革、镇压反革命运动中，台湾国民党妄图卷土重来，派遣特务“208”潜入大陆，企图与潜伏在西北地区的特务“103”接头策反。“208”被我方俘获，敌特接头屡次落空。“103”预感不妙，慌忙离开西安，钻进黄龙山隐藏。我公安人员吴志海打入敌特内部，巧妙周旋，引出“103”，在公安人员和民兵的配合下，将敌特一网打尽。

此剧为唱做工并重戏。1959年2月陕西省戏曲剧院

一团以秦腔形式在西安首演。同年9月，该团以眉户调排练为国庆十周年献礼演出，连演百余场。导演王群定、王伯芳，配曲任应凯、赵北海。主要演员有刘小虎、刘天顺、阎振俗、阎更平、任哲中、郝彩凤、王正秦、田益魁、杨金凤、魏正风等。西北各地县剧团均有移植演出。陕西省戏曲剧院藏演出本。

兵火缘　碗碗腔传统剧目。原名《拜月记》，又名《兵火拉伞》。叙金时，蒙古侵犯，脱海牙主战，金主不纳，愤而撞死金殿。金主畏敌，迁都杭州，并抄斩脱海牙家族。脱子兴福逃出，藏蒋世隆家花园，与蒋结为兄弟后，潜出汴梁城。蒙古兵破汴梁，蒋世隆与妹瑞莲被乱兵冲散，王镇女瑞兰在逃难中与母分离。世隆唤妹瑞莲，瑞兰闻声呼应，二人雨中同行，夜居客店，结为夫妻。瑞莲寻兄与瑞兰母相遇，拜为义母。瑞兰父王镇出使汴梁，与世隆、瑞兰于客店相遇，逼瑞兰抛舍正在患病的世隆，同归杭州。途中遇夫人与瑞莲，一同回杭。世隆病瘉，奔杭寻找瑞兰、瑞莲，途中偶遇兴福，二人商议，至京应考，遂中文、武状元。瑞兰思念世隆，于花园拜月祝愿，被瑞莲窥知，认了姑嫂。世隆、兴福打退蒙军，平息战乱，阵前立功，胜利回朝。金帝主婚，世隆与瑞兰，兴福与瑞莲，双双成婚，阖家团圆。



此剧为小生、小旦唱做工并重戏。1959年春田建军、惠居民根据碗碗腔艺人田珍娃保存本整理，大荔县碗碗腔剧团首演，王玲、刘云、梁益龙、刘淑琴、李玉兰等演出。后经鱼讯、李步云、封至模润色剧本，再度排演。导演王小民，音乐指导王依群，艺术上得到全面出新。1960年参加陕西省新搬上舞台剧种会演获奖状。1961年赴京演出。1961年至1963年应邀先后赴山东、山西、甘肃等六省区巡回演出，轰动一时。甘肃省戏校等十七个文艺团体相继移植演出《拉伞》、《拜月》等折戏。今存1961年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·华剧(碗碗腔)》第八集收录本和大荔县剧团藏演出本。

折桂斧　秦腔传统剧目。事见《避暑禄话》，明人秦淮墨客《折桂》曲品及清无名氏《折桂斧》传奇。叙明时蓝田县樵夫陈勋，辛勤采樵，供弟读书。其弟陈植，因念兄独受辛苦而欲辍学。陈勋反复规劝，让其发愤读书。陈植深为所感，并名其兄采樵之斧为“折桂斧”，刻苦攻读。尚豪卿、赵慨皆慕陈氏兄弟，各以女许之，并常周济其生活。大比之年，陈植高中。蓝田县令张波前往拜贺，陈勋布衣迎之，张波鄙其无功名，不与为礼。陈勋即发愤读书，后亦高中。张波二次前来拜贺，勋不仅不斥其罪，反谢其激励之恩。并将折桂斧高悬中堂，以志不

忘根本。

此剧为小生、幼生、小旦唱做工并重戏。其中有折戏《打柴劝弟》常单独演出。为西安三意社的看家戏之一。有担柴、作揖等特技。润润子、苏哲民、苏育民、靖正恭演出成名作。苏育民善用〔苦腔子〕二音甩腔，称为一绝，人称“云遮月”。1952 年封至模改编本，西北戏曲演出团首演，导演封至模，苏育民饰陈勋。同年参加全国戏曲观摩演出大会，获演出一等奖。同州梆子、线戏、碗碗腔、弦板腔均有此剧目。今存民国十八年(1929)西安同兴书局木刻本，民国三十年西安德华书局木刻本，民国三十三年西安云华书局木刻本，1954 年和 1959 年长安书店出版苏育民演唱《打柴》折戏本，1958 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第二集书录本，1981 年陕西人民出版社出版赵新民改编本。

苏武牧羊　秦腔传统剧目。又名《苏武回国》。事见《前汉书·苏建传》，宋元戏文《苏武牧羊记》，元周仲彬《苏武持节》杂剧，明李贽《史纲评要·汉纪》及明人《牧羊记》传奇。叙汉武帝时，匈奴单于逼李空妃和番，李陵败降，苏武出使求和。匈奴拘苏武牧羊，并使李陵劝降，苏不屈。后，汉征番得胜，接苏武回国。

此剧为西安三意社看家剧目之一。系老生唱工重头戏。苏育民、王庆民擅演此剧。苏育民饰苏武，主哭音唱腔，唱哭音〔箭板〕、哭音“喝场”，犹如泣不成声的哭喊；王庆民扮李陵，用“四字剁句”唱法，另有一绝。劝降与拒降一段，采用你半句我半句的对唱形式，别具一格。同州梆子、西府秦腔亦有此剧目。今存民国年间西安同兴书局木刻同名本，民国年间西安纯益成书局木刻同名本，民国年间西安德华书局木刻同名本，1954 年长安书店出版苏育民演唱本。

串龙珠　同州梆子传统剧目，又名《反徐州》、《五红图》、《徐州堂》。叙元顺帝时，贵族完颜佗与子完颜龙盘踞徐州，出猎借水，剁去花云妻一手，又以贩私盐罪收押花云舅郭广卿，并诬赖典当祖传串龙珠救郭之侯伯卿为盗，牵连典肆主人康茂才，送交州衙追赃问罪。州官徐达秉公判断，被完彦父子撤换。义军头目郭广卿愤之，打死继任州官，劝徐达起义。花云搬来梵王宫僧兵，一战杀死完颜父子，集兵梵王宫。



此剧为须生、净脚、武生唱做工并重戏，其中同名折戏《徐州堂》常单独演出。六指儿、回成儿、拜家红、赵步瀛、喜儿、冬至儿、虎虎子、一字黑擅演此剧。秦腔、西府秦腔、汉调桄桄均有此剧目。民国三十六年(1947)陕甘宁边区民众剧团改编本于延安演出，着重突出了徐达的觉醒与反抗斗争精神。1950 年冯杰三整理、改编本，除文字修改外，人物故事、结构框架均保持原作面貌，西安易俗社首演。导演米钟华、王藹民，主演刘毓中、杨天易、王仲华、雷震中、王永易等。今存长安书店冯杰

三改编本和1961年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·同州梆子》第一集书录拜家红口述本。

抱琵琶　秦腔传统剧目。又名《秦香莲抱琵琶》、《三官堂》。事见《秦香莲》鼓词、《陈世美宝卷》又名《雪梅宝卷》及《琵琶记》弹词。叙宋时，陈世美得中状元，招为驸马后不认前妻秦香莲母子，反差赵伯春于三官堂杀害。赵不忍，放香莲母子逃走。香莲愤之，拦轿告于丞相王彦林处。王丞相问明冤情，于陈世美生辰之日，命秦香莲扮作歌女席间弹唱，尽诉辛酸，欲感化世美相认，无果。香莲忿而告于包府。包拯良言相劝，陈世美拒不相认。包扯陈见宋仁宗，并令香莲殿前作证，世美始无言答对，夫妻相认。



此剧为青衣、正生、大净唱做工并重戏。其中有折戏《杀庙》、《三对面》常单独演出，广泛流行。二十世纪四十年代，王绍猷改编本名《铡美案》，将陈世美相认秦香莲的结局，改为包公秉公执法斩除了忘恩负义的陈世美，大得人心，各地流行演出，竟成一时之盛。为五喜儿、梁箴、赵杰民、齐娃子、田德年、周辅国、张建民、张寿全、王彦武、余巧云、郭明霞的演出代表戏。张寿全、田德年饰包丞，尤善"嗷音"和"将音"，唱腔有绕梁三日之美。赵杰民扮秦香莲，以咬牙吐字行腔，韵味别具，闻名三秦。1954年王绍猷再次整理改编，西北戏曲研究院首演。导演封至模。田德年饰包拯，刘易平饰陈世美，杨金凤饰秦香莲。1956年参加陕西省第一届戏剧观摩演出，获剧本改编、演出及导演三项一等奖。同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄亦有此剧目。今存民国年间西安同兴书局木刻《铡陈世美》本，民国年间西安德华书局木刻王绍猷《铡美案》改编本，陕西人民出版社出版王绍猷《侧美案》改编本，长安书店出版《杀庙》折戏本，陕西省艺术研究所藏魏青山口述抄录本。

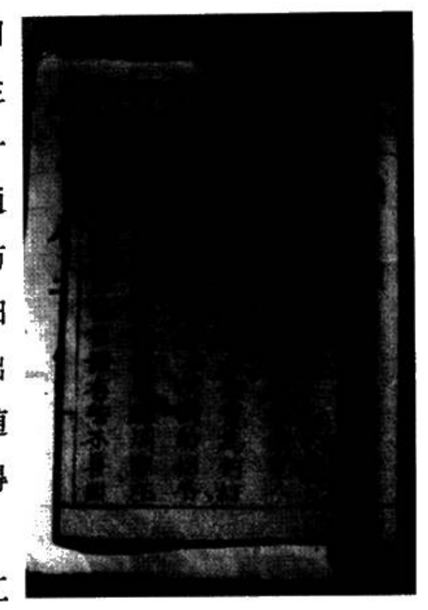
芙蓉剑　汉调桄桄传统剧目。连台本戏，共四本。又名《孟丽君》、《禹王鼎》。事见《龙凤再生缘》小说及清人陈瑞生《再生缘全传》弹词。写元时兵部尚书孟士元，以考试为女孟丽君择婿，皇甫少华中选。国舅刘奎璧因落选，欲杀少华，奎璧妹刘燕玉得知，赠少华芙蓉剑放走。少华改名王华，投考举鼎，被帝封王。孟丽君因奎璧抄府，亦女扮男装逃走，京试中得中状元，二人同朝事君。少华从字迹认出丽君，丽君因

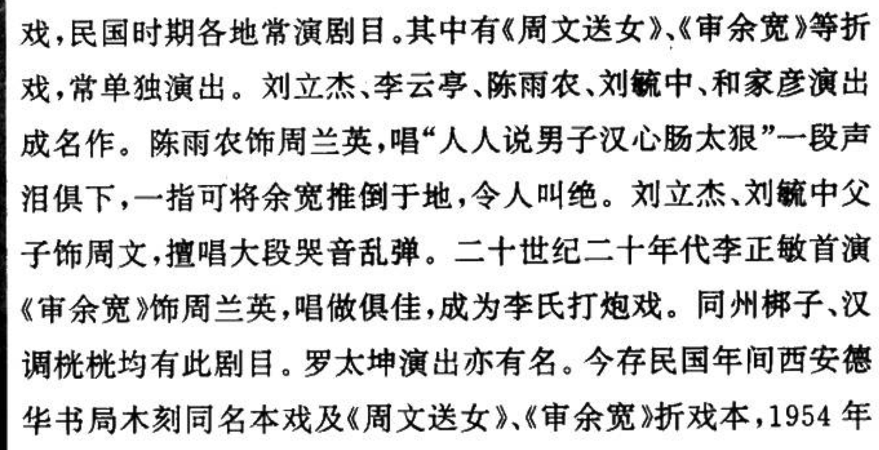


惧女扮男装有欺君之罪，矢口否认。少华设计醉倒丽君，扯下朝靴，现出弓鞋，始认结亲。

此剧为小旦反串小生及武生唱做工并重戏。二十世纪五十年代，南郑县桄桄剧团常演出。毛林凤饰孟丽君，张少华饰皇甫少华，王伍太饰孟士元。汉中市汉调二簧剧团，也以此本用二簧演出。秦腔亦有此剧目，西安三意社曾演出。今存1958年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·汉调桄桄》第二集书录孙世荣口述本。

余宽休妻　秦腔传统剧目。又名《珍珠衫》、《审余宽》、《汗衫记》。事见《情史卷十六·珍珠衫》，《珍珠衫》小说，《会香衫》杂剧，《今古奇观》第四十四回，袁金昭《珍珠衫》传奇。叙明时咸阳余宽娶妻周兰英，婚后数月，即赴西凉贩马，兰英倚门等待，望穿秋水。一日，被客商陈士武窥见芳颜。陈费尽心机，难近兰英，遂贿通阎婆。阎乘闲聊吃酒，将兰英灌醉，窃去贴身之珍珠汗衫与陈。陈在客店与余相遇，以汗衫显示自己与兰英之情，余归即休兰英。后，陈士武病故，其妻唐氏续弦于余宽，对余讲出盗衫实情，余宽痛悔。此时兰英已为千岁李文芳之侧室，随文芳至葭州。余宽不顾一切，寻妻认错，误伤军门犯罪，幸得兰英为之求情，李千岁令其夫妻重圆。





此剧为小生、小旦唱做工戏，民国时期各地常演剧目。其中有《周文送女》、《审余宽》等折戏，常单独演出。刘立杰、李云亭、陈雨农、刘毓中、和家彦演出成名作。陈雨农饰周兰英，唱"人人说男子汉心肠太狠"一段声泪俱下，一指可将余宽推倒于地，令人叫绝。刘立杰、刘毓中父子饰周文，擅唱大段哭音乱弹。二十世纪二十年代李正敏首演《审余宽》饰周兰英，唱做俱佳，成为李氏打炮戏。同州梆子、汉调桄桄均有此剧目。罗太坤演出亦有名。今存民国年间西安德华书局木刻同名本戏及《周文送女》、《审余宽》折戏本，1954年长安书店出版刘毓中《周文送女》演唱本，陕西省艺术研究所藏抄本。



吹鼓手招亲　端公戏剧目。裴斐1956年编剧。写周小兰爱上吹鼓手席老八，母周氏看不起"吹鼓手"，极力反对。轿夫陈老大计治媒婆，成全其姻缘。

此剧为唱做工并重戏。1956年汉中歌

剧团首演。导演张树青、张可威，作曲张予。张佐汉扮陈老大，郭玉生扮席老八，黄锐文扮周小兰，何韦表扮周媒婆。1958 年参加西北第一届戏剧观摩演出，1959 年并赴京汇报演出。今存 1959 年东风文艺出版社单行本，1982 年陕西人民出版社《陕西现代剧作品选》书录本。

走南阳　眉户传统剧目，又名《刘秀十二走南阳》。事见《东汉演义》第三十六回，明李贽《史纲评要·汉记》，明传奇本《群众辅》。写王莽登基，差大刀苏献追拿刘秀，天神让土地爷救驾。土地爷就地划一三岔路口，并坐其间。苏献前来问路，土地爷故意错指，救了刘秀。苏献落空，返三岔口屯兵扎寨，自己回朝交旨。刘秀藏于窑场，方免于祸。

此剧为老生、小生唱做工戏。其中折戏《喝麦仁》、《殷司道烧窑》较常演。人物情节与秦腔本《走南阳》不尽相同，眉户《走南阳》重在追拿刘秀，以武打为主。今存 1959 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·眉户》第一集书录本。

穷人恨　秦腔剧目。马健翎民国三十六年(1947)编剧。写抗战胜利后。某地地主胡万富勾结冯镇长，以长工老刘之子刘满仓替子支丁，并解雇老刘，强逼刘女红香作二房。红香因与安兴旺订婚，宁死不认，被打入后园冷房。媒人袁尚义被拉丁充军。安兴旺夜至胡家探望红香，受诬入狱。时，解放军转入全面反攻，袁尚义开小差至我武工队，被派遣回乡做发动群众工作。遂配合解放军，包围乡镇，活捉胡万富，打死冯镇长，救出红香和兴旺。



此剧为马健翎代表剧作之一，唱做工并重戏。《悲怨》一场常作单折演出，以重唱工为主。民国三十六年陕甘宁边区民众剧团首演。马健翎执导，王逢章、任国保、王志学、廖春花、吴君尚、李文宇、梁文艺、米成义、党奎等演出。在解放战争中起到教育和动员群众的作用。全国各解放区均有移植演出。今存西北人民出版社 1949 年出版本，陕西人民出版社 1962 年出版《马健翎现代戏曲选》书录本。

迎春花开了　眉户剧目。张棣赓、王烈 1954 年编剧。叙二十世纪五十年代，农业合作化时期，关中某村农民孙社义，代表贫下中农提出要将本村初级农业合作社转变为高级合作社。农业社主任冯志和认为刚建立初级社，就转为高级社，步子太快，应以巩固初级社为首要任务，一时不予支持，富裕中农李生财，以自己有高骡子大马，怕入了高级合作社吃亏，组织一部分中农退出农业社，要求另行组织一个中农合作社。富农王耀堂也暗中予以



教唆。乡党委支持孙社义，说服了冯志和，阻止了李生财的分裂活动，完成了初级社向高级社的转化任务。

此剧为唱、做工并重戏。1954年陕西省眉户剧团首演。导演王伯芳、黄希铃，音乐配曲马生彩、魏瑞祥。刘小虎饰孙社义，梁才饰李生财，刘天顺饰冯志和，王玉珊饰王耀堂。1956年陕西省戏曲剧院三团再次改编排演。西北各地剧团曾普遍排练演出，广有流行。今存《剧本》1956年第七期发表本。

阿倍仲麻吕　越剧剧目。1979年为庆祝中国西安和日本奈良建立友好城市而作。韩义、南薇、金笳编剧。事见日本《望江诗》和《人民中国》阿倍仲麻吕故事。叙唐时日本诗人阿倍仲麻吕，奉命遣唐留学，因勤奋好读，精通汉文，唐玄宗爱之，授以秘书监之职，取名晁衡。适扬州高僧鉴真应邀赴日传授佛法，阿被命作唐朝使节访日，与鉴真同船东渡。不料中途坐船翻沉，漂流安南，鉴真抵日，阿于明州（今宁波）养伤，闻安禄山反叛，深为气愤，重返长安，为义军收复洛阳、长安做出了贡献。平乱后，阿仍于唐供职，迎来了新的日本使节，增强了中日两国的友谊与文化往来。



此剧为唱做工并重戏，1979年西安市越剧团首演。导演南薇、韩义，音乐作曲金茄，舞美设计刘厚德。高剑林饰阿倍仲麻吕。该剧采用中国唐代音乐、舞蹈和服饰，并吸收日本民族艺术的营养，进行创造，风格别致，演出受到中、日两国观众的欢迎。剧本存西安市戏剧研究所。

金琬钗　碗碗腔传统剧目。清嘉庆（1796——1820）李芳桂编剧。事见唐崔护《题都城南庄》及孟棨《崔护觅水逢女子》叙事诗，宋官本杂剧《崔护六幺》和《崔护逍遥乐》，元白朴杂剧《崔护喝浆》与尚仲贤杂剧《崔护喝浆》，无名氏《崔护觅水》戏文与《醉谈》话本，明孟称舜《桃花人面》杂剧，舍怀玉《桃花记》传奇，冯梦龙《警世通言》三卷，清舒位《人面桃花》及曹锡黼《桃花吟》传奇。叙唐时，崔护之姐艳娘与妹丽娘



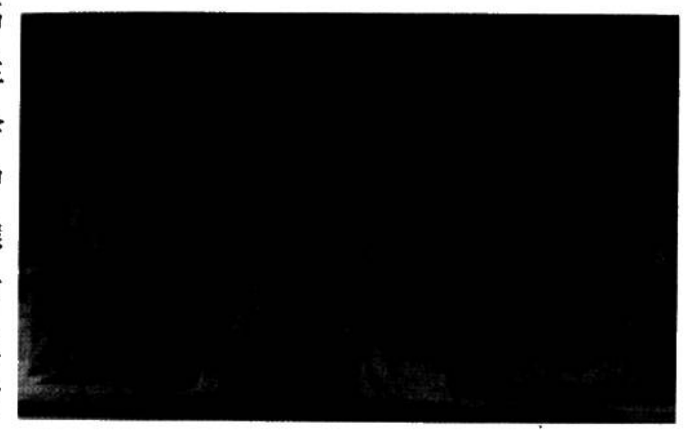
去东岳庙焚香，艳娘见秀才卢充爱之，故遗金琬钗而去。不料钗被和尚炼烨拾去，当晚去会艳娘，因其拒奸而捏死，并将崔府醉仆仓儿之帽脱下留在尸旁。艳娘之父崔琬告于县官公冶恺。验尸得帽，即误断仓儿杀人。艳娘鬼魂冒充丽娘之名，九狸仙变作崔府丫环莲香，同去卢充书馆婚配，并赠以金琬钗。年余，艳娘鬼魂有孕，适被九天玄女召归仙山。卢充久不见艳娘归来，又于清明时节偶遇真丽娘、莲香于坟茔，责其负义并忿忿掷钗而去。丽娘受辱忿而投江，卢充因此牵连入狱。丽娘落水后幸被商人南宫商救去。崔护长安初试落第，郊外遇桃小春，互有情意。第二年又来，始订婚约。艳娘知卢入狱，乃命九狸仙送银留贴，并救卢出狱应考。县官公冶恺因此案降职蓝桥驿丞，适卢充得中状元，崔护得中探花，同路经此驿站。桃小春因被选入宫，亦逃来此地，夜住南宫商家，得见崔丽娘。艳娘又于云端出现，说明卢充与丽娘之纠葛。终经公冶恺作媒，以丽娘配卢充，小春配崔护。

此剧系碗碗腔十大本之一，戏剧故事曲折，编织巧妙，情、事、景融为一体，突出"情"字，词美意浓。生、旦唱、做工并重戏。其中《借水》、《团圆》常作单折演出。1957年陕西省戏曲剧院三团首演。系碗碗腔搬上舞台的第一个剧目。剧本整理任国保，导演韩盛岫、任国保等。由李瑞芳、张亚丽、王玉珊、原安民、王斌、梁才等演出。舞美设计蔡鹤汀和蔡鹤洲。1961年大荔县碗碗腔剧团带此剧晋京汇报演出，誉满京师。今存1959年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·华剧(碗碗腔)》第二集书录本和陕西人民出版社1957年出版任国保整理本。

金凤钗　线戏传统剧目。又名《康茂才休妻》。写元顺帝时，岐山康茂才上京应试，往岳父家求借银两。岳母胡氏见康贫穷，逼写休书悔婚。康妻凤英赠康以银两和金凤钗。宦门公子唐凯和欲娶凤英不得，差家人唐来加害茂才。院子张清劝阻不听，反被唐来杀害，嫁祸于茂才，送官问斩，凤英祭桩。县令张机以银两、金凤钗对证，真相大白，遂杀唐凯和，茂才夫妻团圆。

此剧为生、旦唱、做工重头戏。1957年李新庆整理改编本，由合阳县剧团第一次将木偶线戏，由人演出搬上舞台。导演侯振华、萧绪友。王锁成扮康茂才，李凤英扮荆凤英，张森扮胡氏，王彦武扮唐凯和，党守仁扮张清，王真道扮县令张机。1960年参加陕西省新搬上舞台剧种会演。合阳县剧团藏改编本，陕西省艺术研究所藏传统抄本。

金鳞记　阿宫腔传统剧目。又名《双包入府》、《双蝴蝶》、《追鱼记》、《孟兰会》。事见《包公奇案》。叙宋时，刘如珍父母双亡，其舅左丞相金城接刘于府中攻读。元宵节，刘如珍观灯被鲤鱼仙瞧见，顿生爱慕，遂变金城之女牡丹模样与刘书馆成亲。一日，刘如珍在花园遇见牡丹，上前攀谈，牡丹不理而去，丫环当面



戏谑，刘愤而回乡。鲤鱼仙闻知，追至中途，婉言相劝，同回府中。鲤鱼仙与金牡丹绣楼争吵，金城堂前盘问，真假难辨，即请包拯降妖。鲤鱼仙又请众水卒化作包丞模样，混闹金府。后经张天师之助，降捉鲤鱼仙，真相大白。

此剧为小生、小旦、大净唱做工并重戏。1981年王玉珊和傅新元改编本名《金鳞记》，剧情多取田汉、安娥湘剧改编本《追鱼》，刘如珍改名刘珍，金诚改名金宠，结尾改作鲤鱼仙愿忍痛剥去鳞甲，到人间与刘珍结为夫妻。改本1981年7月由富平县剧团二队(阿宫队)首演。导演傅新元，音乐设计惠存孝、房志升、屈西歌，舞美设计潘桃清、刘积用。唐小利、杨小利饰刘珍，刘易云、王会丽饰鲤鱼仙，王拴印饰金宠，李玉玲、张晓娥饰金牡丹，郭民荣饰包拯。同年12月向陕西省文艺界作了汇报演出。陕西省美术出版社根据演出本编绘有《金鳞记》年画。秦腔、西府秦腔、汉调桄桄均有此剧目。富平县剧团藏改编演出本，1963年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·汉调桄桄》第十一集书录传统本。

斩李广　秦腔传统剧目。又名《黑打朝》、《李刚打朝》、《双尽忠》。叙周厉王时，李广征番凯旋回朝，厉王摆宴庆功。国舅马鸾不服，与李斗殴，李打掉马鸾门牙。马怒，与妹马贵妃，进谗于王，厉王立斩李广。其子李刚打朝，杀马鸾兄妹，厉王亲祭李广，加封李刚，事方休。

此剧为须生、武生、二净唱做工并重戏。其中有同名折戏《斩李广》可单独演出。李范、袁克勤、陈仁义演出成名作。袁克勤、陈仁义唱七十二个再不能一段，善用排比句哭音唱法，名冠陕西。汉调桄桄亦有此剧目。今存民国年间西安德华书局木刻本和陕西省艺术研究所藏抄本。

斩单童　同州梆子传统剧目。又名《斩雄信》、《踹唐营》、《破洛阳》，系《锁五龙》后本。事见《隋唐演义》第五十六和五十七回、《大唐秦王词话》第四十四回。叙唐初李世民与王世充战于洛阳，李世民同徐勣察看地形时，被单童发觉。徐茂公自请帅印，令敬德与之交战，遂擒单童。李世民劝降，单童拒之。投唐的瓦岗寨诸兄劝降，单童一一痛骂不已。单童被斩，秦琼赶到，抱头痛哭。

此剧为净脚重唱工戏。其中同名折戏《斩单童》常单独演出。庚寅儿、王麦才、李云亭、拜家红擅演此剧。秦腔、西府秦腔、汉调桄桄亦有此剧目。秦腔张建民、李怀坤演出甚佳。今存清同州清义堂木刻同州梆子本，民国三十年(1941)西安德华书局木刻秦腔本，民国三十年西安纯益成书局木刻秦腔本，1956年长安书局出版于炳年整理秦腔本，1961年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·同州梆子》第一集书录阎德寿口述本。

斩韩信　同州梆子传统剧目。又名《未央宫》。事见《史记·吕后本纪》，元人李寿卿《吕太后定计斩韩信》杂剧和《西汉演义》第九十三回。叙西汉时，刘邦即位后，命陈豨出征。陈豨见韩信，韩劝陈反，并作内应，陈反后，刘邦亲往征讨，委吕后监国，吕后与萧何定计，诓韩入未央宫，诬以私犯圣驾之罪斩首。

此剧为武生、须生唱做工戏，其中有同名折戏《斩韩信》可单独演出。王谋儿演出成名戏。善用大段哭音乱弹和甩帽盔、摆长髯等特技，誉满东府。西府秦腔、秦腔、汉调桄桄亦有此剧目，为西府秦腔高家班的看家戏之一。该班长侯烈，擅“三斩一碰”（即《斩单童》）、《斩韩信》、《斩蔡阳》和《李陵碑》），即含此剧。以善唱西府秦腔的大板乱弹而有名。今存民国年间西安德华书局木刻《斩韩信》本，民国三十四年（1945）西安同兴书局木刻《斩韩信》本，1950 年西安纯益成书局木刻《斩韩信》本，1955 年长安书店出版陈显远改编汉调桄桄同名本。

刺中山　同州梆子传统剧目。事见《说唐》第四十四回至四十六回。叙唐李渊驾坐长安，中山薛万江五弟兄联兵攻打长安。李渊命秦王李世民挂帅征讨，齐王元吉却请战出征，李渊允之。元吉部将敬德首战败归，元吉命斩，秦琼相劝，亦令连斩。罗成怒劫法场，保敬德、秦琼免死。元吉出征，兵败灵台。李渊命秦王李世民挂帅，终取中山，薛万江归降。

此剧为同州梆子现藏早期古本之一。秦腔亦有此剧目，名《五虎投唐》、《取中山》。须生、红生、大净唱、做、打并重戏。《陕西传统剧目汇编·同州梆子》第三十三集收录清嘉庆十三年（1808）腊月朔日孙朝庆抄藏本。

刺目劝学　眉户传统剧目。又名《曲江打子》、《烟花镜》。事见唐白行简《李娃传》和明徐霖《绣襦记》。写唐曲江歌女李亚仙，偶遇上京应试的名门公子郑元和，两人钟情。郑贪恋亚仙，日久金尽，杀马卖僮，被老鸨赶出院门，流落曲江，卖唱乞讨。其父郑丹知情，于曲江笞子，抛弃荒郊。幸被乞儿刘平相救，得亚仙收留，刺目劝学，激励其发愤读书，得中状元。李亚仙自此摆脱妓女生活，被封为汧国夫人。



此剧为小旦、小生唱、念工并重戏。1957 年黄俊耀改编本，名《曲江歌女》，1958 年 2 月由陕西省戏曲剧院三团首演。导演李文宇，作曲米晞、马生采，舞美设计蔡鹤汀、蔡鹤洲。演员有李瑞芳、王斌、张亚莉、王景山、王玉珊、阎冬贤、席秀莲、李开茂、关美玉等。秦腔、碗碗腔、线戏、汉调桄桄、道情均有此剧目。今存 1958 年陕西人民出版社出版黄俊耀改编本，1959 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·眉户》第二集书录传统本。

庚娘传　秦腔剧目。民国二十年（1931）李约祉编剧。事见《聊斋志异·仇大娘》。叙尤庚娘随公婆和丈夫金大用逃难，与歹徒王十八同乘一船。王十八见庚娘貌美，至黄天荡，乘机将庚娘全家推入水中，独留庚娘，逼之成婚，庚娘假允。合婚之夕，庚娘用酒灌醉王十八，将其杀死后逃走。王弟追捕庚娘，庚娘投水，被耿夫人救活养之。金大用落水后亦被人救，得与庚娘团圆。



此剧民国二十年陕西易俗社首演。系生、旦、丑唱做工并重戏。《杀船》、《杀仇》、《揭墓》三大折，唱做精湛，主唱哭音乱弹，可作单折演出。民国二十一年曾赴北平演出。导演陈雨农、田畤易、刘迪民、刘建中，音乐设计陈雨农、田畤易、刘迪民、刘建中。演员有王安民、刘迪民、苏牖民、路习易、邓维民、樊新民、张咏华、刘棣华、辛恒民、毛文德等。今存1958年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编・秦腔》收录本，1982年中国戏剧出版社《易俗社秦腔剧本选》收录本。

卧薪尝胆　秦腔传统剧目。又名《姑苏台》、《越王尝粪》。事见《左传・定公十四年》、《吴越春秋》、《越绝书》及《东周列国志》第七十七回到八十回。叙吴王夫差为报丧祖之仇，兴兵伐越，于椒山打败越军。勾践使范蠡载礼贿伯嚭而求降。吴王拘勾践夫妇赴吴为质，勾践忍辱尝粪后被释。回国后，不入宫闱，结茅而居，卧薪尝胆，励精图治，终灭吴国，逼吴王夫差自刎而亡。



此剧为西安三意社看家剧目之一，系正生、正旦唱做工并重戏。苏哲民、王庆民、晋福长、苏育民、李正华演出代表戏。苏育民在“二虎困羊”一段演唱中，采用武打带唱形式，独一无二。今存1956年长安书店出版王绍猷改编本及陕西省艺术研究所抄本。

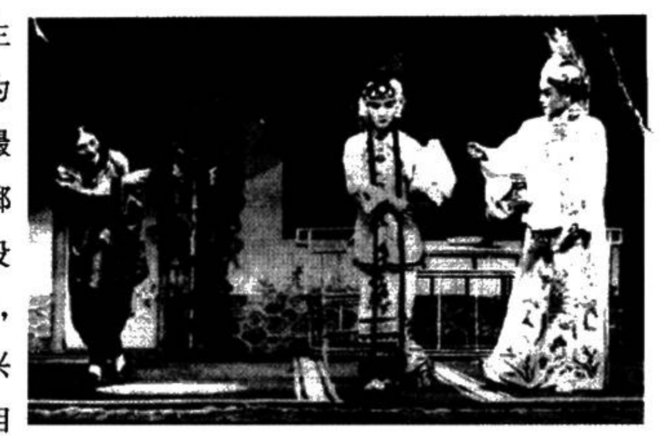
软玉屏　秦腔剧目。民国六年(1917)范紫东编剧。事见徐珂《清稗类钞》。连台本戏，共两本。叙安徽巡抚魏效忠，将女儿幼秋许配丁守梅为妻，后因守梅家道中落，魏逼其写退婚文约。守梅同窗秦一鹗假娶幼秋，使之与守梅夜逃。魏之宠妾黑氏害死丫环雪鸿，令家人弃之荒郊，幼秋逃过见之，以己之外衣盖上。魏效忠误以为女儿幼秋之尸，遂捕一鹗偿命。一鹗匿于未婚妻白妙香家。魏强迫白妙香作妾，一鹗女装代嫁，妙香女扮男装顶秦一鹗逃出，赴京应试，得中状元。幼秋与守梅外逃失散，奔舅父家中。舅父将其嫁与新科状元秦一鹗(白妙香)，洞房之中，真象大白。一鹗于魏府盗取巡抚大印，私造公文，为雪鸿鸣冤。守梅拾印得赏后，冤明，黑氏被斩，魏效忠受责，白妙香因



捐银得软玉屏，丁守梅与魏纫秋、秦一鹗与白妙香得以婚配团圆。

此剧为陕西易俗社看家戏之一，系双生、双旦唱做工并重戏。民国六年陕西易俗社首演。导演陈雨农、田畴易，音乐设计陈雨农、田畴易。演员有刘箴俗、刘迪民、张秀民、沈和中、路习易、马平民等。二十世纪三十年代后继有王天民、樊新民、邓维民、凌先民、田少易等演出。为王天民、张秀民的演出代表作。曾为西北各地剧团广泛上演。民国十年白芙蓉曾移植为京剧演出。1981 年天津纪叶、愈思又改编为京剧《双婚配》演出，汉剧、淮剧亦有移植演出。今存 1959 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第十一集收录本，1982 年中国戏剧出版《易俗社秦腔剧本选》收录本。

法门寺　秦腔传统剧目。又名《双姣奇缘》、《宋巧娇告状》。叙明武宗正德帝时，陕西郿邬县傅朋，偶游孙家庄遇孙玉姣，互生爱慕，遂遗玉镯一只，欲与婚配。玉姣拾镯为刘媒婆窥见，刘向玉娇索绣鞋一只，为之撮合。其子刘彪诓鞋行奸，误杀玉姣舅父母，掷女头于刘公道家。刘命雇工宋兴儿将人头投入枯井；为灭口，又将兴儿打死，投尸井中，反诬告兴儿盗物逃走。县官赵琏审案株连兴儿父宋国石、姐宋巧姣。巧姣、玉姣、傅朋相继下狱，并于狱中相遇。巧姣问明其事，慨允鸣冤。傅朋感其义，赎巧姣出狱。巧姣于刘媒婆处套出真情，借刘瑾法门寺降香之机前往告状。刘瑾命赵琏捕刘彪、刘公道，搜鞋探井，全案冤情始明。刘瑾又命傅朋作府城都司，孙、宋二女同配傅朋。



此剧为小生、花旦、须生唱做工并重戏。其中有折戏《拾玉镯》、《宋巧姣告状》常单独演出，广有流行。田德年、乔新贤、李桂芳、阎更平、张彩香、傅凤琴擅于此剧。1953 年有姜炳泰改编本，将宋巧姣、孙玉姣同配傅朋的情节改为宋巧姣告状，孙玉姣与傅朋成婚的一夫一妻情节。陕西省秦腔实验剧团首演。1956 年陕西省戏曲剧院一团重新排演。导演王群定、王安民，作曲王依群，舞美设计蔡鹤汀与蔡鹤洲。段林菊、梁碧秋饰孙玉姣，王惠芳饰宋巧姣，高登云、任哲中饰傅朋，阎更平饰赵琏，王正秦饰贾桂。同年参加陕西省第一届戏曲观摩演出，获剧本改编一等奖，演出二等奖。西府秦腔、同州梆子亦有此剧目。西府秦腔脚色行当与秦腔不尽同。赵琏用正末，媒婆用贴旦，刘公道用副净，刘彪用丑，刘瑾用白净，（刘瑾也有用红净的，均为后世所改革。）同州梆子十八红、四成儿、六指儿、童顺儿、长命儿、元元红、朱林逢及西府秦腔的兰州娃等演出均有名。今存民国年间西安德华书局同名木刻本，民国年间西安裕兴堂木刻《双玉镯》本，陕西人民出版社 1954 年出版姜炳泰同名改编本，1954 年长安书店出版《拾玉镯》折戏本，1961 年陕西文化局《陕西传统剧目汇编·同州梆子》第一集书录清道光元年（1821）同名抄本。

画中人　同州梆子传统剧目。事见明英炳《画中人》传奇和清吴石渠《画中人》传奇。叙明洪武时琼枝随父母赴山东途中患病，寄居再生庵。紫阳真人卜算：琼枝与常明有宿世姻缘，遂化道童，赠常明以美人画，嘱其每日专诚拜唤，画中即现美人。常明归家照行，琼枝果自画中出现。父余安图怪之，责令常明焚画。常明失画成疾，真人又赐美人画与常明。常明于再生庵挂画拜呼，琼枝复出，二人再会，结为夫妻。

此剧为老生、小生、小旦、唱做工并重戏。同州梆子现藏早期古本之一。其情节、结构、意境多模仿汤显祖《牡丹亭》，故事曲折动人。亦与1957年长春电影制片厂拍李艺兰主演的《画中人》情节略同。今存1980年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·同州梆子》第二集收录清嘉庆十年(1805)大荔老县班雷玉孝藏抄本及《秦腔》三十三集书录同名抄本。

牧羊卷　秦腔传统剧目。又名《牧羊山》、《席棚会》、《壮丁荣归》、《黄龙造反》、《朱痕记》、《朱春登放饭》。事见《牧羊宝卷》。叙黄龙造反，朱春登代叔从军，其婶母内侄宋成伴送。宋垂涎朱妻赵锦棠，中途暗害春登未成，回家谎报春登战死。婶母谋占长房家产，逼赵改嫁宋成。赵不从，婶母嫉之，遂将朱妻、母赶至山中牧羊。春登立功，封侯归里，杀宋成。但却轻信婶母谎言，以为妻、母已故，便至坟茔哭祭，并舍饭七日。适妻、母行乞亦至坟茔。朱母食舍饭又失手碎碗，朱唤赵氏进棚问话，夫妻相认，母子团圆。



此剧为须生、青衣唱做工并重戏。其中有折戏《放饭》常单独演出。耿善民、高符中、董化清、赵正俗、乔新贤、李夕岚擅长此剧。乔新贤饰朱春登，主苦音乱弹，善用帽翅打口条及甩孝条等特技，享名一时。耿善民、高符中民国二十六年(1937)随易俗社赴北平演出，亦获赞誉。西府秦腔、同州梆子亦有此剧目。中华人民共和国成立后，本戏一般不演，只演《放饭》一折。今存民国三十年西安德华书局木刻《朱春登放饭》本，民国年间西安同兴书局木刻《朱春登放饭》本，1950年西安太华纯益成书局木刻《朱春登放饭》本，1959年长安书店刊行乔新贤《放饭》折戏演唱本。



和氏璧　秦腔传统剧目。又名《相秦》、《伐楚》、《伐苏秦》。事见《史记·苏秦列传、张仪列传》及《东周列国志》第九十回。叙苏秦、张仪同窗学艺，入秦献策。秦用张而拒苏，张因而弃官与苏同逃。途中分手，张遇楚人冯杰，一同入楚，被荐于楚相昭阳。后楚失和氏璧，疑张而笞之，冯救张逃出。适苏秦在赵为相，张仪往投之。苏故傲慢之，张怒去。苏使熊贾

暗助张入秦，为秦重用。张领兵伐楚，楚求于赵。苏领兵至，张欲报被辱之恨。熊贾道明原委，张始知苏慢待之意，深为感激，及罢兵，和好如初。

此剧为秦腔八大本之一，系小生、正生唱做工并重戏。其中有折戏《打张仪》、《激友》可单独演出，广有流行。晋公子、刘立杰、苏哲民、苏育民、沈和中、靖正恭演出代表戏。《激友》曾为西安三意社的看家戏之一，苏哲民与苏育民采用真假声相结合与“梢子音”的唱法，久负盛名。“时不来”三字的拖腔，别具风韵，堪称绝唱。同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄有此剧目。孙太正、雷士奎演出亦有名。中华人民共和国成立后，一般不演本戏，只演折戏《打张仪》和《激友》。今存1956年长安书店出版苏育民演唱《打张仪》、《激友》折戏本，1958年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第二集收录《和氏璧》本。

岳母刺字　秦腔传统剧目。事见《宋史·岳飞传》及《说岳全传》第二十回，叙南宋时，岳飞抗金一十二载，归里探母。母闻之，倚杖于门，拒儿于门外。经家人金安求情，始得相见。母以徽、钦二帝尚未迎回，不应回家探母之理训之，并于岳飞背上痛刺“精忠报国”四字，催岳速返征途。



此剧为秦腔早期剧目之一。老旦、小生唱、做工并重戏。结构情节极为简单，全剧共分两场，第一场写岳飞抗金回朝事，以正生扮演，全场仅有四句上场对子和六句道白。第二场岳飞改作小生扮演，与后世用武生演出不尽相同。此剧有1957年古典文学出版社出版杜颖陶、俞芸《岳飞故事戏曲说唱集》书录同名本，剧名下注小字一行：“清代中叶流行在北京的秦腔所演剧本，”末注：“据清同治、光绪间北京东泰山刊本校订”。1982年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第三十三集亦收录。此外还有秦腔、西府秦腔、同州梆子、汉调桄桄流行演出本，名《精忠报国》、《牛头山》、《得胜图》，结构、人物与情节较复杂。《岳母刺字》与《草坡面理》为其中折戏，常单独演出。为文武生、大花脸唱、念、打工并重戏。郗德育与田德年合演《草坡面理》一场，闻名陕甘，誉为双绝。李正敏饰岳妻，用眉户〔老龙哭海〕调唱哭音乱弹，亦为绝唱。有1961年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·同州梆子》第一集书录《岳母刺字》本和1962年《汉调桄桄》第十一集书录《精忠保国》本。

忠义侠　秦腔传统剧目。又名《鸳鸯泪》。事见明佚名《忠义烈》传奇（又名《忠烈记》），清朱皠、朱佐朝合作《朝阳凤》传奇，佚名小说《海公大红袍全传》、《海公小红袍全传》及废闲主人《大红袍》弹词。叙明时严嵩之干儿严年垂涎杜文学之妻，遂诬陷杜文学，并将其流放岭南。文学临行，将妻子腕托义弟周仁。文学家人奉承东告密，严年对周仁软硬兼施，逼其献嫂，诡言：如献嫂还可救兄。周妻深明大义，为报杜恩，慨然顶替。至严府手刃严

年，然后自戕。周仁担有献嫂求荣的罪名，忍辱负重。后杜文学冤明释归，初见周仁痛责。后遇妻，言明原委，始知真相，夫妇一同请回周仁。



此剧为秦腔八大本之一，系须生、正旦（后改小生、正旦）唱做工并重戏。其中有《悔路》、《夜逃》、《哭墓》等折戏可单独演出，广为流行。李云亭、刘立杰、耿善民、雒秉华、高希中、任哲中、刘建中、李爱琴演出成名戏。二十世纪三十年代耿善民以“冷过场”的形式扮演周仁，唱腔苍凉，神态冷峻，红极一时。民国三十二年（1943）王绍猷改编本名《周仁回府》（亦称《新忠义侠》），由陕西易俗社首演，雒秉华饰周仁，以擅唱大段哭音乱弹而名扬西安。同年任哲中得范紫东指点，将传统的周仁，由须生行改为小生行扮演，增施“耍帽翅”，“甩发”等特技，改进咬字和发声，辅以抽泣性虚字润腔，唱大段哭音乱弹，如流水呜咽，娓娓动听，名噪一时。李爱琴则一改“冷过场”形式，增强了周仁唱做的俏皮、轻巧和生活情趣，亦为一绝。同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄亦有此剧目。今存民国年间西安德华书局木刻《周仁回府》改编本及《悔路》、《回府》折戏本，民国三十八年西安同兴书局木刻《周仁回府》改编本，陕西省艺术研究所藏抄本。

闹金街　汉调二簧传统剧目。又名《困曹府》、《水西门》、《四红图》。事见《残唐五代史演义》、《飞龙传》及传奇本《盛世宏图》。写赵匡胤在后周郭威王面前夸下海口，愿单枪匹马去燕京刺杀刘化王。行至熊耳山，见曹仁全家被占山为王的魏豹掳去，即打败魏豹，救曹仁母子返家。水西门前，赵匡胤被刘化王派遣的崔耳捉拿，送金殿受审。曹仁弟曹杰与母、嫂、妹商定搭救之计。众人来到金殿，曹母将赵匡胤当作曹仁儿，曹杰以哥哥相称，曹仁妻以丈夫相称，刘化王信以为真，答应第二天再与文武同审。是夜，华佗下界，割去赵匡胤身上的肉瘤。翌日，刘化王命人查验赵身，果无痕迹，遂深信无疑。赵匡胤受命宫中演武，趁机刺死刘化王，逃出燕京回朝。

此剧为红生重头戏。汉调二簧西安派山鸣岐、女生脚刘沛文，汉江派何朝宏等擅演赵匡胤。戏中“赴法场”唱段脍炙人口，民间多有传唱。陕西省艺术研究所藏抄录本。

青梅传　秦腔剧目。又名《何事求桨者》。民国三年（1914）孙仁玉编剧。事见《聊斋志异》卷六。叙张介受借居王进士家，授徒为生。进士女喜云之丫环青梅钟情于介受。介受之母请媒婆求婚，遭王进士拒绝。王进士赴曲沃上任，遂卖青梅于介受。后王进士受贿罢官，夫妻忧困而死。喜云卖身为妾，遭大妇逐赶，出家为尼，后与青梅同嫁介受。

此剧为陕西易俗社早期看家戏之一，民国三年首演。小生、小旦唱做工并重戏。陈雨农导演，刘箴俗饰青梅，沈和中饰张介受。为刘箴俗演出成名戏，十三岁登台，唱腔清脆，一鸣惊人，时人有诗云：“只因一曲青梅传，到处逢人说蕙刘。”民国二十四年该社重排，导演

田畴易。邓维民饰青梅，凌光民饰张介受。演出每日一场，经久不衰，成为邓维民成名作之一。今存1959年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第二十一集书录本。

沽酒　弦子戏传统剧目。写老漆工卜容怀将一位落难书生袁日庆救到家中，热情款待。其女秀英爱上袁日庆，趁父外出沽酒，向袁倾诉衷肠，表达爱慕之情，遂私定终身。鲍媒婆与苟先生要为日庆、秀英完婚充红媒，索要重礼。卜容怀答应给"三石"、"二两七"，结果却给了"三蛋"、"二两漆"，鲍、苟不悦。卜容怀亲自为女儿合婚，择佳期送入洞房。

此剧为小生、小旦唱做工并重戏。1960年张大明、张友崧整理本，名《三石二两七》。同年由安康专区代表团首演，并参加了陕西省新搬上舞台剧种会演大会演出。为弦子戏由人登台扮演脚色的第一个成功剧作。艺术指导王道中，导演陈培基、郭天明，舞美设计郭天明，音乐设计毛敬伟、李玉成、余书棋。陈贤惠饰袁日庆，张德功饰卜容怀。平利县剧团藏演出本。

松岭钟声　弦子戏剧目。1964年平利县创作组编剧。写陕西某山区松崖大队重视农田建设，治山治水，连年获得丰收。大队长何志达产生骄傲自满情绪，一心讲排场摆阔气。为迎接参观团，置公社防洪指示于不顾，抽调劳力抢修队部办公室，影响防洪工程，暴雨中险些造成严重损失。在教训面前，何志达学习毛主席著作，提高认识，团结贫下中农一道前进。

1964年平利县红旗剧团演出，为弦子戏搬上舞台演出后第一台大型现代剧目。剧团导演组导演，音乐设计邹成仁，演员有何吉魁、邹益礼、张友华、伍荣芳、构有才、吴贵名等。平利县剧团藏演出本。

牧童与小姐　花鼓戏剧目。1979年徐小强、刘文华、尹金锋根据民间传说编剧。写牧童瑞田和村姑玉玲相爱，财主陈继善逼玉玲作偏房，陷害瑞田。瑞田偕弟瑞林逃走，玉玲女扮男装，被陈府误为瑞林，抢去做了牧童。陈继善的女儿阿环爱上玉玲。在陈府得知玉玲女扮男装后，玉玲智斗陈继善，移花接木，使阿环与牧童小旺结为夫妻。在阿环奶娘相助下，瑞田与玉玲、阿环与小旺双双逃出陈府。



此剧系以生、旦、丑、末为主的唱、做、念工并重戏。1979年镇安县剧团首演。徐小强、吴于导演，刘文华、陈喜林、冯宁作曲，金俊文、李小兵、郭北一舞美设计。卢军丹饰玉玲，张啸饰小旺，胡小琴饰阿环。1979年该剧参加陕西省庆祝建国三十周年献礼演出，荣获剧本创作和演出乙等奖。北京曲艺团等全国二十多个专业文艺团体曾移植演出。今存1979年陕西省文化局《剧目选编》第二辑收录本，《陕西戏剧》1980年第二期发表本，陕西人民出版社1980年出版本。

姑嫂挑菜　二人台传统剧目。事见民间故事。写铁锁去放羊，翠娥遇之，两人钟情，

欲说还休，约定同去南滩挑菜。嫂子窥知二人情意，愿作红媒，同去挑菜。翠娥故意不去，嫂子亦不去；翠娥刚走，嫂子却在半路上相等。无奈，一同前往。嫂子要去东滩，翠娥执意去南滩。铁锁歌声起，翠娥支开嫂子，与铁锁相会，赠以荷包，嫂子出现，作媒订婚。

此剧为生、旦唱做工戏。1980年陈勇改编整理本，由府谷县二人台剧团演出。音乐整理淡文玲。王向荣饰铁锁，邬国英饰嫂子。同年参加陕西省和全国群众文艺调演大会演出，获奖状。流行于榆林、内蒙、山西等地区。剧本刊于《群众艺术》1980年第二期。

枣林湾　秦腔剧目。1977年郑宗义编剧。写民国三十六年(1947)国民党胡宗南军进攻延安，其运粮队所运之粮食，被我游击队中途截往枣林湾坚壁，胡军随至搜索。乡党支部书记兼乡长延大娘设计将胡军引向空洼梁，被我军一举歼灭。



此剧为唱做工戏。西安市五一剧团1977年首演。导演孙建章，音乐设计兼艺术指导薛增录等，舞美设计艾农、曹芙英。李爱琴饰延大娘，李买刚饰游击队长，贺美丽饰巧凤。同年曾晋京演出。今存1977年《人民戏剧》第七期发表本和陕西人民出版社1978年出版本。

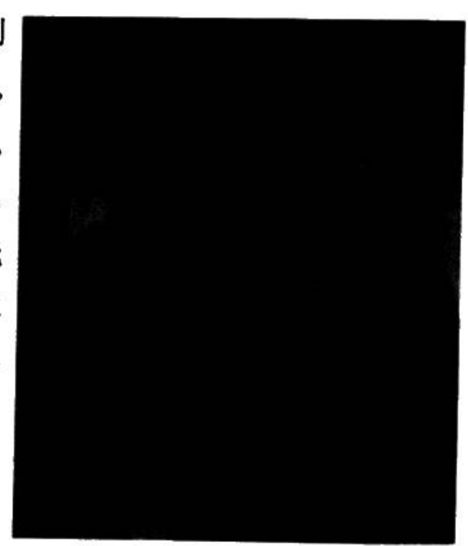
柜中缘　秦腔剧目。民国四年(1915)孙仁玉编剧。写许钱氏为女择婿，与子淘气同去娘家。母子刚刚离家，为秦桧所害的李都堂之子李映南遭捕出逃，遇翠莲藏其于柜中，避过公差。适淘气返回取物，于柜中发现李映南，以为妹妹有苟且之情。争执之中，许钱氏亦返回。问明情由后，将翠莲许与映南。



此剧为老旦、丑、小生、小旦唱做工戏。陕西易俗社民国四年首演，党甘亭导演，刘箴俗、苏牖民主演。长期为易俗社看家戏之一。民国二十一年赴北京演出，名震京都。许翠莲采用陈雨农新创的〔二六碰板腔〕演唱“手不逗红红自染”一段，优美动听，为后世所仿效。各地剧社普遍上演。二十世纪三十年代王天民、汤涤俗、樊新民、贺孝民、萧若兰、姜维新等相继演出，亦获盛名。1981年经郑宗义浓缩改编，由全巧民、毛文德、郝劼、王玉琴排练，赴日本演出，名留东瀛。豫剧、蒲剧、河北梆子亦有移植演出。今存1955年长安书店出版谢迈千整理本，1959年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第十九集收录本，1982年中国戏剧出版社《易俗社秦腔剧本选》收录本。

春秋笔　秦腔传统剧目。又名《五彩帕》、《浑仪镜》、《混元镜》、《大观灯》、《唱筹量沙》。事见《宋书·帝纪》第五和《宋书·列传》第三，明人高晋音《春秋笔》传奇，清人《龙灯

赚》传奇及高奕《春秋笔》传奇。叙北魏南侵，南朝宋主刘义隆召群臣殿议应敌之策。奸臣徐羡之主张行贿求和。将军檀道济忠心保国，自请率师出征，史官王彦丞从之。徐羡之恐惧，妄加王彦丞私效春秋笔法诽谤圣上之罪，欲发配岭南斩除。王被解至芦州驿，驿官吴承恩曾因元宵节失却王公子，王夫人恐彦丞责罪，赠金二十两，放其逃走。吴深感大恩，乃以身代死。檀道济军中绝粮，王夫人至芦州劝百姓征集大户粮食，士气大振，一战而平敌，凯歌还朝。奸臣被除，大礼祭奠吴承恩之灵。



此剧为秦腔八大本之一。系须生、老生、正生唱做工并重戏。其中有折戏《杀驿》、《放承恩》常单独演出，广为流行。润润子、李云亭、和家彦、萧顺和、李琼中演出成名戏。润润子扮演承恩逛会换子一场，装酒疯及换子、找子等神态变化多端，曲尽其妙。同州梆子亦有此剧目。兴业儿、郓宝儿、王赖赖演出均有名。今存民国年间西安同兴书局木刻本，民国三十四年(1945)西安纯益成书局木刻本，民国三十七年西安德华书局木刻本，1956 年长安书店出版冯杰三、宋润生整理本；1958 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第一集书录本。

春暖花开　弦板腔剧目。1958 年冬，周向荣、张诗中编剧。叙新郎赵国华入洞房前，新娘王彩莲考问其学习情况，国华答不上所提问题，彩莲不许他入洞房，出尽洋相。后在其嫂、弟周旋下，新郎新娘喜入洞房。

此剧为唱做工戏，1959 年兴平县西吴公社文工团首演。兴平县剧团刘长中导演，郭中乾音乐设计。业余演员郭爱亭饰王彩莲，张诗中饰赵国华，张风英饰李秀芳，陈景民饰三娃。为第一个弦板腔搬上大戏舞台的演出剧目。1959 年春节期间，此剧先后参加了兴平县、宝鸡专区和陕西省群众业余文艺会演大会演出。同年，西安电影制片厂将《春暖花开》改名为《考新郎》，以原班演员和乐队拍成电影，作为 1959 年中华人民共和国成立十周年献礼节目，发行各地放映。有 1959 年《群众艺术》第二期发表本和同年北京荣宝斋出版本。

香山还愿　西府秦腔传统剧目。又名《妙善女浇花》、《火化白雀寺》。事见《香山还愿》(传系宋普明禅师于崇宁二年(1103)在武林上天竺受神感示而作)，明罗懋登《香山记》传奇及《香山宝卷》。叙唐时，兴隆国妙庆王求子，生三公主妙善，自幼诵佛经，庆王欲为选婿，妙善竟出宫入山修练。庆王怒，使其浇花，妙善仍诵佛经。庆王命绞杀妙善，达摩救之复活，引至香山修行，庆王闻知，又遣兵烧寺。后庆王思子成疾，妙善自香山化身小童，告父病需亲人手眼可治，而庆王亲族皆不肯，妙善乃舍手眼治瘉庆王。庆王至香山还愿，妙善游地狱，终成正果。庆王悔悟，佛祖封妙善为救难观音菩萨。

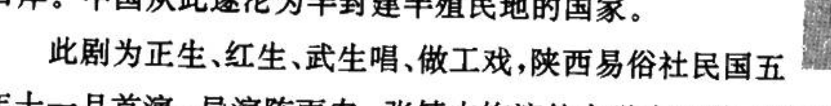
此剧为小旦、老生唱做工并重戏。其中有同名折戏《香山还愿》尚流行。曲调用秦腔唱

腔，还加用〔佛号季子调〕。西府秦腔本戏久已不演。中华人民共和国成立前，仅在敬神祈雨的还愿庙会戏上演出《还愿》一折，民间俗称"挂筋会"，与《目连救母》的"刀山会"同台演出。上演时，妙善公主肩挑一担，下挂经本，静唱一炉香后，挑经本跨过戏台通往神殿的天桥，将经本送至神殿而终。庙规规定，妙善公主要由当地最有名的旦脚演员扮演，戏价从优。宝鸡李嘉宝演出最为拿手，一生共演出过三次。同州梆子、秦腔、汉调桄桄及道情、眉户、碗碗腔均有此剧目，但演出规俗与西府秦腔不尽同。今存民国十九年(1930)西安德华书局木刻本，民国年间西安同兴书局木刻《香山还愿》折戏本，陕西省艺术研究所藏西府秦腔演员谢焕章口述抄录本。

查路条　秦腔剧目。又名《五里坡》。民国二十七年(1938)马健翎编剧。写晋察冀边区群众刘姥姥、王二婶参加抗日救亡运动，于五里坡查路条。恰有一汉奸路过，欲贿赂刘姥姥，经刘多方盘查，识其面目，遂抓获。

此剧系陕甘宁边区民众剧团早期采用秦腔形式，表现边区现代生活的创作剧目之一。采用旧剧形式演出，名曰"旧瓶装新酒"。唱做工戏。民国二十七年秋边区民众剧团首演。李刚、郎中颖、王志义、史雷、党奎、贺原野等演出。今存1962年陕西人民出版社《马健翎现代戏曲选》书录本。

鸦片战纪　秦腔剧目。高培支民国五年(1916)编剧。写清代道光十九年(1839)钦差大臣林则徐奉命赴广州禁鸦片。其他各国均无异议，唯英国藉词抗拒。林则徐便悉缴英商烟土，于虎门焚烧。英遂向我国发动武装进攻。林则徐率领广州军民抵抗，七战七胜。广州附近人民群众又组织"平英团"，积极配合，击退英军。英军又转而攻陷浙江之舟山、定海，侵占宁波，进而扰乱津、沽。且占领了香港。清政府被英国的炮舰吓倒，遣琦善与英议和。林则徐被削职，贬谪新疆伊犁。大学士王鼎保林无效，愤而自缢。广州提督关天培、陈化龙忠勇殉难。清政府与英订立"江宁条约"，开上海、广州、福州、厦门、宁波五处通商口岸。中国从此遂沦为半封建半殖民地的国家。



此剧为正生、红生、武生唱、做工戏，陕西易俗社民国五年十一月首演。导演陈雨农。张镇中饰演的大学士王鼎，获"摹仿尽致，如见其人"的赞誉。今存1958年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第五集书录本，西安市戏剧研究所藏手抄本。

赵五娘吃糠　西府秦腔传统剧目。又名《赵五娘描容》。事见南宋戏文《赵贞女蔡二郎》，金元有《蔡伯喈》院本，明有高明《琵琶记》传奇以及《赵氏贤孝宝卷》(又名《琵琶记宝卷》)。叙汉时，陈留寒士蔡邕上京应试得中，招赘于牛丞相府。家乡连年荒旱，其妻赵五娘

煮米养亲，自食糟糠。后父母双亡，五娘卖发葬亲，并描容上京寻夫。牛丞相奏明文帝，蔡、赵、牛三人同归故里，修坟祭祖。

此剧为青衣唱做工并重戏。其中有同名折戏《赵五娘吃糠》常单独演出。碎吉娃、陈景民演出代表作。陈景民采取鼻孔出气，边吃糠边唱乱弹的唱技，堪称一绝，名驰陕甘。陕西省艺术研究所藏强堆口述抄本。

赵得胜带箭　秦腔传统剧目。又名《表八杰》、《巡南昌》、《灭友谅》、《韩城替古》。事见《明史·太祖本纪》。叙元末，朱元璋转战南昌，与陈友谅交战，并遣张子明去南昌安定朱文正军心。张途中被俘，言见军师后乃降，陈友谅许之。张见军师后，触城而死。朱元璋各路兵马杀至，遂破陈军。

此剧为大净、二净、武生唱打工并重戏。其中有折戏《墩台挡将》、《南昌议事》可单独演出，广为流行。系玉盛班看家戏之一。润润子、田德年、李可易演出成名作。润润子采用项部带箭，将胡须分作两半，如真箭穿喉而过的演技，名冠一时。民间曾有“润润子的《祭灵》和《带箭》，看上十遍还想看”的民谚。西府秦腔亦有此剧目。岐山张家大班的看家戏之一，雷班长雷大平演出代表作，饰赵得胜，擅用西府秦腔的老生唱腔，声如金石，人称绝调。今存民国年间西安德华书局木刻《墩台挡将》折戏本，陕西省艺术研究所藏田德年口述《赵德胜带箭》本。

帝王珠　汉调桄桄传统剧目。写元明宗病危，西后专权，为夺皇位，废太子封号，毒死老王。权奸蔡中和与西后通奸事，被嫡次子懿林（二王）和亲子铁士元（三王）发现，挂帝王珠于宫门以辱其母。西后见珠大怒，命斩二子。铁木耳（太子）闻父死，由铁龙山带兵回朝。杀场上，蔡中和与铁士元互相攻击中，暴露了弑君、乱宫的秘密。铁木耳一怒斩了蔡中和与铁士元，西后也被大将牛銮成所杀。时，铁木耳又与懿林争夺皇位。



此剧为生、丑、净、旦齐全的做工戏。全剧不用弦乐，只用打击乐，演员不唱，只用“课课子”（犹如秦腔的“扑灯蛾”）。1956年陈显远改编本，增添了百花公主《嚷府》一场，并增加了铁木耳骂宫的情节。南郑县桄桄剧团1956年首排，并参加了陕西省第一届戏剧观摩演出。导演张金凤、王伍太。孙太正饰铁木耳，王伍太饰元明宗，林慧琴饰西太后，白敬民饰懿林，李共华饰铁士元。今存1957年长安书店出版本。

复汉图　秦腔剧目。连台本戏，共三本。民国六年（1917）孙仁玉编剧。第一本《昆阳战》，写王莽篡权，刘秀欲伐莽复汉，去阴家庄求访阴识，与阴女丽华结为婚姻。王莽废帝夺玺后，兵伐刘秀。刘秀与阴丽华成婚，与王莽大战于昆阳，莽军大败。第二本《灭莽记》，

写昆阳战后，莽部将冯异降刘秀，王莽折将损兵，政事日非，终被群臣所弑。刘玄恐刘秀兄弟得势，杀秀兄刘缜，秀忍之，偕刘玄入洛阳。刘秀怕玄加害，乃征河北。第三本《平河北》，河北真定王刘杨拥有十万大军，刘秀欲招之，便娶刘杨之养女郭容华为妻，遂得十万大军，并打败了卜人王郎。刘玄以秀平河北有功封秀为萧王。时，赤眉军于洛阳杀刘玄。刘秀利用赤眉军，返回洛阳，登上帝位。

此剧为小生、小旦、武生、大净、二净的唱、做、念、打并重戏，陕西易俗社于民国六年首演第一本，民国八年首演第二本，民国十年首演第三本。刘箴俗、王天民饰阴丽华，苏牖民饰刘玄，均获声誉。陈雨农为《昆阳战》阴丽华"骂殿"一段设计的〔二六碰板腔〕，以数说形式，反复碰板节奏，成为当时改良的优秀唱腔，被后世称之为〔黄鹂调〕，久传不衰。民国十年易俗社以此剧为赴汉演出的主要剧目，刘箴俗饰阴丽华，享名楚地。今存1959年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第二十集书录本及西安易俗社、西安市戏剧研究所藏第二本《灭莽记》和第三本《平河北》抄录本。

南天门　秦腔传统剧目。又名《走雪》、《反大同》、《广华山》、《聚峰山》。事见《明史》卷五百零五《魏忠贤列传》及《后倭袍》弹词。叙明熹宗时，魏忠贤谋位，藉母寿诞之期，召约文武过府饮宴画押。天官曹模不服，魏忠贤冷本参奏，欲将曹模问斩，幸得陈仲搭救，曹被削职归里，夜宿官庄，魏差人杀其家眷，曹模自刎，夫人投井而死。家人曹文寿，保曹女玉莲奔山西大同投亲。途经四十里广华山，天降大雪，曹文寿冻死，打豹兵送玉莲至其公公李德政官衙。魏忠贤又私造圣旨，差人拿李德政进京问斩。副将张守信窥破假旨，遂约会十四王之兵进京讨贼。魏忠贤被杀，曹模之冤大白，玉莲被封女状元。



此剧为须生、大净、老生、小旦唱做工并重戏。其中有折戏《走雪》可单独演出，久有流行。刘立杰、陈雨农、出山红、李云亭、争气娃、和家彦、伍振华、韩启民、查俊卿、田玉堂、苏蕊娥、王保易、郭明霞、崔惠芳、张咏华等演出代表戏。系陈雨农玉庆班的看家戏之一。陈雨农与李云亭联璧合演，有"陈、李绝活"之称。李正敏与和家彦配戏，亦有"双绝"之美。中华人民共和国成立后，张咏华和刘毓中合作演出《走雪》亦红极一时。1956年参加陕西省第一届戏剧观摩演出曾获演出奖。同州梆子、西府秦腔亦有此剧目。王麦才、王赖赖、碎吉娃演出均有名。今存民国年间陕西省城南院门义兴堂书局木刻《德娃走雪》(德娃即陈雨家)折戏本;民国年间西安德华书局木刻《德娃走雪》折戏本，民国年间西安同兴书局木刻《德娃走雪》折戏本，民国三十四年(1945)西安纯茂成书局木刻《走雪山》本，长安书店1956年出版整理本，1959年陕西省文化局《陕西传统剧目·秦腔》第九集书录本及《同州梆子》第一集书录本。

祝家庄 同州梆子传统剧目。又名《三打祝家庄》。事见《水浒》第四十六回至五十回。叙宋时，梁山好汉时迁，夜宿祝家庄中，偷食其鸡，店主查问，时迁戏弄之，终为祝朝奉所擒。宋江、吴用率兵营救失利。登州提辖孙立欲投梁山，与宋江、吴用设里应外合之计，遂破祝家庄，救出时迁，同上梁山。

此剧为武生、武丑、须生唱做武打戏。其中有折戏《时迁偷鸡》可单独演出，广有流行。拜家红演出成名作。偷鸡一出采用帽根(头发)吊身于梁上，做脱衣、穿衣、夹鸡蛋等空中动作，享名甘陕，人称"吊帽根"。拜家红演出庙会戏，常以此剧赢名。秦腔、西府秦腔、汉调桄桄亦有此剧目。陕西省艺术研究所藏抄录本。

临潼山 同州梆子传统剧目。又名《金刚庙》、《秦琼救驾》、《李渊辞朝》、《李渊劝军》。事出《隋唐演义》第四回至第五回和《说唐演义》第四回。写隋文帝时，杨广率文武大臣贺李渊母亲寿辰，见李渊之妻窦氏美貌，遂起不良之心，以下棋为借口，要以窦氏为赌注。李渊受辱，上殿奏本。文帝未责杨广反劝李渊。李渊愤而辞职，返回太原，途经临潼山，杨广差魏富屯、韩烈虎截杀李渊，抢夺窦氏。李渊斥二将恩将仇报，韩烈虎羞愧自杀。秦琼路过临潼山，杀魏富屯，解李渊、窦氏之围，追杨广至潼关，破关杀之。

此剧为须生、武生念唱打并重戏。重念白，有旋空搭子，亦非一般武功技艺。其中有折戏《金刚庙》、《李渊辞朝》常单独演出。系万成子、六指子、随官儿、双喜儿、牛百顺、郓宝儿、王谋儿，八百黑演出代表作。秦腔、西府秦腔、汉调桄桄有此剧目。秦腔之姜望秦，西府秦腔之王唐娃，汉调桄桄之孙世荣亦擅演此剧。今存陕西省艺术研究所藏同州梆子抄本，清末西安怀兴堂秦腔木刻本，民国年间西安德华书局秦腔木刻本，1959 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编・汉调桄桄》第四集书录孙世荣、程海清、徐德喜口述本。

贵妃之死 评剧剧目。1982 年曲波编剧。事见元白朴的杂剧《梧桐雨》。叙唐玄宗垂青子媳杨玉环，欲纳妃，因障人伦，先封为道士，赐号太真。圣命难违，玉环与丈夫寿王互赠玉笛、青丝相别。后唐玄宗封杨玉环为贵妃。梅妃因之失宠致疯。玉环因思念寿王，引玉笛遥寄相思，为玄宗所察，贬出宫门，经杨国忠、高力士谋划，又得复名进宫。安禄山叛乱，玄宗携玉环西逃，至马嵬坡，禁军兵变，杀杨国忠，玄宗亦被逼迫赐玉环自缢梨花树下。

此剧为唱做工并重戏。1982 年由西安市评剧团首演。导演雷若南，音乐设计卢桂梅、侯玉沛，舞美设计管仁杰。彭响玲饰杨玉环，胡建林饰唐玄宗。剧中有大段抒情唱腔，兼以舞蹈表演，颇为新颖。1982 年曾晋京演出。有 1982 年《西安戏剧》第二期发表本。

昭君和番 秦腔传统剧目。又名《王昭君》、《美人图》。事见《史记・匈奴传》、《后汉书》、《西京杂纪》，元马致远《汉宫秋》杂剧，吴昌龄《月夜走昭君》杂剧，明陈与郊《昭君出塞》杂剧及明人《和番记》传奇，清无名氏《昭君传》、《青塚记》传奇及清人小说《双凤奇缘》。叙汉元帝后宫美女昭君，因不肯贿赂画工毛延寿，被画为丑貌，元帝不予召幸。昭君弹琵琶自伤，元帝发现其美，立为妃子，欲斩毛延寿。毛逃往匈奴，献昭君真画像。匈奴王发兵攻



汉，索要昭君。汉军不敌，李广惨败，李虎阵亡，李陵被擒。元帝乃设计让宫女李凤英冒名昭君，前去和番，不料被毛延寿识破，番王大怒，夜杀李凤英，再次出兵索要昭君。元帝无奈，命昭君出塞和番。昭君至匈奴，首先约法三章：斩毛延寿，修筑通汉浮桥，桥成之日完婚。番王允之。三年后桥成，昭君以观景为名，登上桥头，投河自尽。尸体顺水流归汉都长安，汉元帝又命李广和昭君之妹赛昭君前往征番，番王自愿受降。

此剧为正旦唱做工并重戏。演到和番而终。秦腔增加李凤英代昭君出塞及昭君和番后自尽，尸回长安，元帝发兵征服匈奴情节，与京剧不同。安鸿印演出代表戏，有声调绝佳、悲惋凄凉之美誉。同州梆子亦有此剧目，季元子演出成名作，唱念尤佳，名重一时。今存民国年间陕西省南院门义兴堂石印本，陕西省艺术研究所藏抄录本。二十世纪六十年代后张彩香、马蓝鱼、孙利群等演出秦腔《昭君出塞》，为尚小云所传京剧本，表演走京剧路子，内容与此也大有不同。

珍珠衫　汉调二簧传统剧目。又名《傅杨争亲》、《状元媒》、《六郎追车》等。事见《杨家将演义》第二十九回至三十回。写北宋时，契丹入侵，抢走柴郡主和番。八贤王赵德芳命杨延昭追回柴郡主，并许之为妻，得其所赠珍珠衫一件为婚证。不料宋王已将郡主许与傅丁奎，使八贤王骑虎难下，遂与状元吕蒙正商议，下诏书一道，傅杨两家刀头争亲。延昭救郡主返回瓦桥关后，其父杨继业以目无军纪，要在辕门斩子。延昭幸有诏书在身，加之佘太君苦苦劝解，方得赦免。杨家一起出动，力胜傅家。吕蒙正为媒，延昭与柴郡主结成婚姻。

杨家将戏中因还有"延昭辕门斩宗保"一剧，故此剧又称《老辕门》。唱西皮调。多为戏班及自乐社保留剧目，甚流行。1956年，武汉汉剧院将陕西抄本转送京剧演员张君秋，略经整理排演，已为张派代表性剧目之一。秦腔、西府秦腔亦有此剧目，名《状元媒》。为武生、正旦、须生、老生唱、做工并重戏。李范、万成子、李云亭、和家彦演出代表戏。今存1957年长安书店出版谢迈千改编秦腔《状元媒》本，1958年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第一集书录《状元媒》本，1961年《陕西传统剧目汇编·汉调二簧》第四集书录《珍珠衫》本。



闻太师回朝　汉调二簧传统剧目。又名《大回朝》事见《封神演义》第二十七回，情节略有不同。写太师闻仲征战北海回朝，问起比干丞相挖心，姜皇后剜目剁手，贾氏夫人坠楼

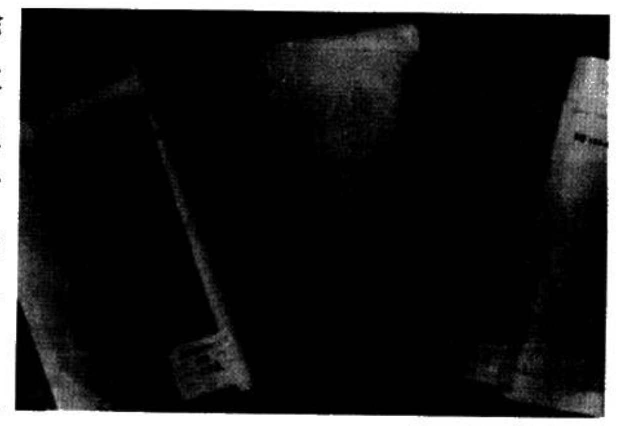
而死，黄飞虎反出五关等事，殷纣王惧，退朝回宫。闻仲见上宠妲己，忠良遭害，奸臣横行，朝纲败坏，无限悲愤。鞭打费仲、尤浑，跨上麒麟，大战西岐而去。

此剧因闻太师于绝龙岭战败身死，有阴魂回朝的故事，故谓《阴阳朝》，全部唱二簧调。为大净唱工戏。雷鸣震擅以满腔满调的唱法演此剧，二簧各自乐班社亦甚流行。陕西省艺术研究所藏抄本。

背娃进府　秦腔传统剧目。又名《温凉盏》、《入侯府》。叙明时，张元秀进宝有功，圣上封其为进宝状元。举家迁至京城，并将曾经资助过他的表兄李平夫妇及孩子接到府中，共享荣华。此时，势利的岳父耿胥亦来到府上，元秀罚其跪在丹墀。李平夫妇再三为之求情，元秀方恕其过。

此剧为清乾隆时秦腔演出本。小生、丑、彩旦唱做工戏，其中有同名折戏《背娃进府》和《打柴得宝》可单独演出，久为流行。魏长生演出成名戏。乾隆时曾于北京、杨州演出，轰动一时。清人吴太初《燕兰小谱》载其事。清末民初陈雨农、聂金铭亦擅演此剧。联璧合演驰名一时。西府秦腔和汉调桄桄均有此剧目。汉调桄桄本《入侯府》，故事情节与秦腔本不尽相同。叙明武宗时，太原书生张元秀家贫，向岳父耿钦告借。耿不济，反以恶言讥之。张愤而归家，与妻耿秀英以打柴为生。一日进山砍樵，偶得珍宝温凉玉盏，遂上京进献。至京，宝被王通骗去，张告于太师庞文堂下，庞拿获王通，追回失宝。又以张、王二人有文武之才，引见武宗皇帝，遂封张元秀为万里侯，王通为八台总镇；并命领兵江南讨贼，战而获胜。元秀搬取家眷，并将恩义表兄嫂李福、张氏一同接入侯府共享荣华。耿钦闻之，亦来认亲，元秀以罚跪辱之，经兄嫂说情，翁婿始和。蒲天信演出代表戏。今存 1982 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第三十三集收录秦腔抄本与汉调桄桄抄录本。

秋风秋雨　秦腔剧目。又名《秋瑾传》、《鉴湖女侠》。事见《秋瑾传》。范紫东民国二十一年(1932)编剧。叙清末民主革命先驱徐锡麟与鉴湖女侠秋瑾自日本留学回国，谋求推翻满清政府方略。秋瑾于故乡浙江绍兴主办大同学校，提倡教育；徐锡麟捐官道台，打入官场，受安徽巡抚恩铭委托主办陆军小学和警察学校。徐遂掌握全省军警大权。拟于警校学生毕业之日举行起义。不料军机泄露，起义失败，壮烈牺牲。秋瑾受徐案株连，被清政府缉拿。审讯中，秋瑾坚贞不屈，在供状上大书："秋风秋雨愁煞人"诗句，慷慨就义。



此剧充满忧国忧民之思，作者在"原序"中说："国势颠危，气象愁惨，故以秋瑾之供词秋风秋雨命名。盖戏中情节，系悲剧也。"系小生、小旦唱做工戏。民国二十一年陕西易俗社首演。杨蔭中、王天民(饰秋瑾)演出代表戏。为易俗社早期所演时装戏之一。今存 1959

年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第十六集书录本和西安市戏剧研究所藏抄本。

种核桃　花鼓戏剧目。1958年任宏谋编剧。叙青年劳动模范刘彩莲，从县城开会回村，传达了地委"关于每户种一升核桃"的号召后，同未婚夫、共青团支部书记李明山，积极组织群众挑选良种。明山得知丈母娘有核桃良种，与彩莲商定，向其母借种。彩莲父在旧社会因种核桃而招祸身亡，其母故而阻挠女儿再种核桃。后经彩莲和明山说服，遂献出优质核桃，一同上山点种。

此剧为唱做工并重戏。1958年商洛地区剧团首演。导演刘福堂，音乐设计刘浩智。王贞饰刘彩莲，雷孝忠饰李明山，田玉芳饰彩莲妈，费庆民饰山虎，辛芳娥饰小燕。1958年参加西北第一届戏剧观摩演出。今存1958年《西北第一届戏剧观摩演出大会交换资料》收录本。

秦雪梅吊孝　眉户传统剧目。事见明《盖华记》传奇及《三元记》、《三元传》鼓词。写明时秦员外嫌贫爱富，赶走女儿雪梅未婚夫商林。商林回家病倒，百药不治。秦员外认丫环爱玉为干女，命其前往商林家冲喜。商林见来的不是雪梅，一命归阴。秦雪梅闻得噩耗，披麻戴孝，前往吊祭。

此剧为青衣唱工重头戏。全剧三场，《吊孝》为末场，常作单折戏演出。雪梅多用〔老龙哭海〕、〔西京〕调，情笃意切，以悲恸的唱腔和舞长水袖取胜。秦腔、同州梆子、汉调桄桄、韩城秧歌均有此剧目，为西府秦腔田家班看家戏之一，唐娃子演出《雪梅观文》一折最佳。陕西省艺术研究所藏抄本。

秦琼卖儿　汉调桄桄传统剧目。又名《打临洮》，事见《说唐》第二十三回至二十七回。写隋时，山东大旱，秦琼奉母携妻子前往陕西临潼，访求盟弟谢映登。不料，谢出外经商，其妻赠金十两，托兄谢映双转交秦琼。映双见财忘义，只转交白银一两，秦琼甩银而去，困于客店。老母亡故，无力棺殓，乃卖儿于谢映双，欲安葬其母。谢映登归来，得知兄长不仁，抱儿还琼，杀兄谢罪。时登州王杨林率兵攻打临洮，秦琼出击败之，遂与程咬金、谢映登同上瓦岗寨。

此剧为文武须生唱做工并重戏。其中《悦来客店》一折，常单独演出。昔有王喜满主演，观众称"活秦琼"。1949年后有谢兴隆、李忠禄、白海禄、黎林明等演出。1958年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·汉调桄桄》第一集收录程海清、谢兴隆、罗德安等口述本。

秦桧顶灯　汉调桄桄传统剧目。写南宋奸相秦桧卖国求荣，投金时暗使其妻王氏勾结四太子金兀术。王氏得金兀术宠爱，竟与金调情共枕，命秦桧顶灯跪地侍候。

此剧为丑脚重头戏。原是《精忠报国》中的一个过场戏，后经艺人们的加工提炼为单独折戏。秦桧赤臂光背，头顶(光头)点燃的油灯，用跪、滚、翻、爬等技巧以自嘲。昔为"戏状元"王庚子的拿手好戏，享誉陕南及川北十余县。后为丑脚杜文书、田兴华、谭明生等常演

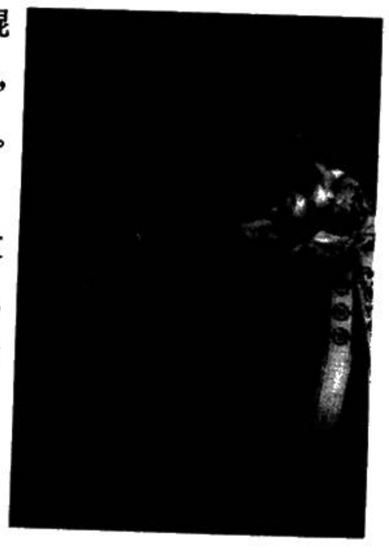
剧目。陕西省艺术研究所藏口述手抄本。

破宁国　同州梆子传统剧目。又名《宁国府》、《收朱亮祖》、《天关长》。事见《大英烈》第二十五回至二十六回。叙元末，山东连遭三年荒旱，朱亮祖请银赈济黎民。奸相哈马谗言加害亮祖。元顺帝终将亮祖贬为宁国都尉。在亮祖离开南京赴任途中，哈马暗差张龙、赵虎埋伏观音堂截杀。亮祖刀劈二贼，安全赴任。朱元璋率师北伐，直捣燕京，唯宁国久攻不克。遂遣常遇春为帅，力战朱亮祖。朱亮祖孤军无援，战败被俘。常遇春为国求才，晓以大义，朱亮祖终归降。



此剧为须生、净脚唱打工并重戏。前半部为文戏，后半部为武戏，重要人物均配有文、武二脚色。其中《收朱亮祖》可作折戏单独演出。同州儿、王谋儿、兰州红、高陵红均擅演此剧。1960 年有赵伯平、罗明改编本，陕西省戏曲学校同州梆子班首演。艺术指导尚小云、徐碧云，导演郭昆山、惠济民，音乐设计张醒民等。雷平良、杨三瑜饰朱亮祖，党树仁饰常遇春，杜爱仙饰朱夫人，白岳焰、王银香饰朱女儿，张惠兰饰郭英。二弦杨君民等，司鼓杨辉、曹景文。1961 年晋京汇报演出，有老树红花之誉。秦腔、西府秦腔、汉调桄桄亦有此剧目。秦腔润润子、十八红、李云亭、杨褚、葫芦儿的演出代表戏。今存民国年间西安德华书局秦腔《大破宁国》本，1958 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编・秦腔》第二集收录《破宁国》传统本，1962 年陕西人民出版社出版王绍猷改编《破宁国》本，陕西省艺术研究所藏赵伯平、罗明改编同州梆子《破宁国》本。

破幽州　汉调桄桄传统剧目。又名《破澶州》。事见《杨家将演义》第二十回。叙宋真宗时，辽邦勾结宋奸臣王强，诱俘宋朝镇边大将杨延景（六郎），逼宋朝割地称臣。宋王召群臣殿议，多数主和，唯佘太君极力主战，先遣其女八姐男装入辽，作为内应，后发兵进攻，营救延景。八姐到幽州，找到以前失落番邦的焦光普，定计混入辽邦，辽主萧太后授以太保之职。辽相耶律诺衮怀疑八姐，设宴盘查，八姐杀死诺衮，嫁祸于辽驸马韩昌，引起辽邦内讧。宋兵继至，破了幽州，救回延景。



此剧为生、旦、净、丑唱做念打并重戏。1961 年，陈显远改编本，重新结构仅保留原剧《挡马》一场。突出了爱国主义思想。南郑县桄桄剧团李共华导演。许新平饰杨八姐，陶和清饰焦光普。为该团保留剧目。秦腔亦有此剧目，其《挡马》一折，常单独演出。南郑县桄桄剧团藏改编本。

铁笼山　汉调二簧传统剧目。又名《姜维探营》。事见

《三国演义》第一百零九回。写诸葛亮死后，姜维上书后主刘禅，兴兵伐魏，兵出阳平关，魏败将陈泰上书许都求援，司马昭出兵。姜维兵扎铁笼山，夜探敌营，推倒石碑，见碑内套碑，有诸葛亮遗言，姜维拜读，知攻魏难胜，遂又请来西国迷当羌兵助战。司马昭使离间计，迷当怒，反助司马昭攻打姜维。姜维败于铁笼山，逃往黑松林内，接来飞箭射中司马昭左目方脱险。

此剧为红生(姜维)唱做工重头戏。西安鸣盛社艺人雷鸣震擅演，民国年间于陕南紫阳县庙会演出，上午、下午、晚上连演三场，故有“一日三探营”美誉。陕西省艺术研究所藏抄本。

铁钉床　汉调二簧传统剧目。写唐德宗时，西宫庞妃与其父庞文设计进谗，陷害正宫罗后，致使扑铁钉床身亡。罗后兄罗宏义进京打探，庞文诱进太师府，诬其造反，请旨斩杀。罗宏义部将马刚劫法场，斧砍锁子铁连环，手举皇城千斤闸，救罗出城。马刚带箭死于乏马岭前，罗回渑池，起兵围京。唐王无奈，答应厚葬马刚，交出庞文父子，诛杀庞妃，赦罗宏义无罪，官复原职。

1962年，陕西省戏曲学校汉剧班整理改编本，实习公演于西安市、汉中、安康等地。改编本删除了仙狐显圣等封建迷信情节。以二簧调为主，兼用西皮调。剧本整理改编毋致，导演及唱腔设计山鸣岐、刘明祥、王安奎、杨大钧、周建伯等。杨宝明饰罗宏义(生)，陈朝玉饰罗后(正旦)，黄希群饰庞妃(花旦)，贺仁元饰马刚(二花脸)，束文寿饰庞文(大花脸)。陕西省艺术研究所藏抄本。

赶鸡蛋　碗碗腔剧目。1964年大荔县剧团集体创作。叙腊月张老婆大女坐月生娃，张老婆特意攒下十个鸡蛋，准备去看女儿。适逢队上牛病，急需鸡蛋做药引。二女怕母亲不肯，从篮中偷走鸡蛋。老汉也怕老婆不给，巧设机关，佯说看女，提篮而去。老婆知队上为牛治病需用鸡蛋，匆匆去追老汉。老汉以为老婆看破“机关”，越跑越快，老婆追赶不及，待赶上见篮中已无鸡蛋，二人正在互相埋怨，二女赶来说明前情，真相大白。

此剧为唱做工并重戏。1964年渭南专区碗碗腔剧团首演。同年参加陕西省第二届戏曲观摩演出。采用皮影的一些表现手法，别具一格。道情、秦腔、眉户均有移植本演出。扶风县剧团用关中道情演出，曾唱红关中两府地区，1965年并赴西安作过汇报演出。大荔县剧团藏演出本。

赶花轿　弦板腔剧目。咸阳周陵乡五一俱乐部集体创作，赵西文执笔。写灵草妈——“要不够”，在女儿出嫁之日，刁难亲家，索要财礼。幸遇两个正义的轿夫，在迎亲途中，将“要不够”整得哭笑不得，进退两难，没捞到财礼，还赔了闺女。

该剧为唱做工并重戏。1964年咸阳周陵乡五一俱乐部首演，同年参加了陕西省第二届戏剧观摩演出。1979年咸阳市豫剧团移植为河南曲剧演出。1980年，周陵乡五一俱乐部以此剧参加陕西省群众文艺会演，获剧本创作一等奖。赵彩云、赵水霞饰要不够，赵牡

丹、赵忙忙饰丁灵草，赵西文饰媒人，吴振文饰丁老实，赵西民、赵西海饰轿夫。今存1965年中国戏剧出版社《农村戏剧集》收录本。

烈火扬州　秦腔剧目。1953年陆苍编剧。事见《宋史·史可法列传》。叙南宋末年扬州守将李庭芝母丧归葬。时，元兵南下侵犯扬州，李别妻而归，与太守姜才统兵御敌。元阿术遣使招降，李拒之。元兵劫其妻至城下，迫其投降，李女桂英出战救母入城。后宋王下旨，令其投降，李抗旨不从，与杨州军民奋力抗敌。后因部将朱焕等暗降元兵，城破，李庭芝率兵斩除朱焕、王国忠，破阵突围，兵撤泰州。



此剧为文武须生唱做工并重戏。1953年陕西省秦腔实验剧团首演。导演王群定、胡振西、王小民，音乐配曲王依群，舞美设计蔡鹤汀与蔡鹤洲。阎更平饰李庭芝，郭育民饰姜才，王惠芳饰李妻。1956年参加陕西省第一届戏剧观摩演出，获剧本创作一等奖。西北各地秦腔剧团曾普遍演出。有1955年陕西人民出版社出版本。

桑园会　汉调二簧传统剧目。又名《秋胡戏妻》。事见汉刘向《烈女传》，汉魏乐府《秋胡行》，元石君宝《鲁大夫秋胡戏妻》杂剧和宋元戏文《秋胡戏妻》。写战国时，鲁国(汉调二簧演出多以鲁国为楚国)光禄大夫秋胡回乡探望阔别十余载的妻、母。至桑园前向一采桑大嫂问路，原来这大嫂就是妻子罗敷女。为试其贞节，秋胡遂以银钱、语言调情，罗愤而痛骂逃走。秋胡回家见母，母唤罗氏堂前认夫。罗见秋胡，羞愤难消，悬梁欲寻自尽，秋胡与母急救下，跪求谅解，夫妻、母子团圆。

此剧系生脚、正旦唱做工并重戏。唱西皮调，早年曾唱反西皮调。清末民初艺人赵安子饰秋胡，吴孝乾饰罗氏极负盛名，曾被慈禧太后邀进宫中演出，备受赏识。陕西省艺术研究所藏抄本。

桑园配　花鼓戏传统剧目。又名《四姐配夫》。叙玉皇大帝四女儿四仙姑，不堪忍受天宫冷寂生活，遂冲破天规，下凡人间，得土地爷相助，于桑园内与崔文瑞喜结良缘。

此剧为小生、小旦唱做工并重戏。1956年任宏谋改编本，由商洛剧团首演。配曲刘浩智。吴秀莲饰四仙姑、雷孝忠饰崔文瑞，李元哲饰土地爷。同年参加陕西省第一届戏剧观摩演出大会演出，获剧本整理改编三等奖，演出二等奖，吴秀莲获演员二等奖。今存1956年长安书店出版本。

桑园人家　眉户剧目。1964年商县文艺创作小组编剧。叙生产队养蚕模范王二婶，打算将自家房子让给生产队养蚕，丈夫王老三不肯，女儿桑妹支持。王老三为改变他的孤立地位，欲把女儿嫁出去，再找一个听话的儿媳支持他。不料儿子找的媳妇是邻队的养蚕

组长黄茶青。媳妇第一次上门探望公婆，便批评了公公的自私行为。王老三在全家人的帮助下，认识了错误。

此剧为唱做工并重戏。1964 年商县剧团首演。导演权涌泉、张生彩，音乐设计杜克、程立，舞美设计田宝林。唐档莲、刘安民、黄彩玲演出。今存《延河》1964 年七、八期合刊发表本，同年农村读物出版社出版本。

高唐州　汉调二簧传统剧目。又名《李逵装新娘》。事见《水浒传》第五十二回至五十四回。写高衙内欲娶柴皇城之女为妻，皇城无奈，修书告知侄儿柴进，央其速来商议对策。适逢李逵受宋江之托请柴进上梁山入伙。李逵至柴府，与之商议，一面修书请宋江派兵下山相救；一面由李逵妆扮新娘，混进高府。花烛之夜，李逵吹熄洞房灯火，作妇女声态，待高衙内上床，一斧劈其为两截。宋江领人马，将高唐州团团围住，与李逵里应外合，大破高唐州。柴皇城一家被救出，同柴进、李逵一起奔赴水泊梁山。

此剧为花脸表演重头戏，唱西皮调。语言生动活泼而风趣。安康汉剧团杨明灿扮李逵颇有名。陕西省艺术研究所藏抄本。

烙碗计　眉户传统剧目。写宋时，有刘志明、刘志忠兄弟二人，志明将要从军，却打伤人命，志忠出于义侠，代兄认罪替死；志忠留子定生，托兄志明抚养。志明继妇马氏偏爱前夫子马保柱，虐待侄子定生，趁志明外出之际，强迫定生扫雪，冻坏手足。志明知后，责问马氏，马氏不思悔改，反施滚水烙碗之计，烫伤定生。定生奔向父坟哭诉；志明追到，见定生烙伤双手，揭破马氏恶行，责劝其悔过，痛改前非。



该剧为须生、小生、泼旦唱做工戏，其中《定生扫雪》常作折戏演出。秦腔亦有此剧目，刘毓中演出最有名。今存 1954 年长安书店出版秦腔刘毓中演唱本，1959 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·眉户》第一集收录李卜口述本。

借赵云　老腔传统剧目。又名《北僻借赵》、《徐州解围》。事见《三国演义》第十一回。写曹操为义母报仇，举兵围攻徐州。州官陶谦求救于孔融、刘备。孔融为曹兵所败，刘备于北僻公孙赞处求借赵云。赵云与陶谦合兵攻打曹操，遂解徐州之围。

此剧为武生、须生、白净唱、做打应工戏。1956 年华阴革新皮影社参加省影戏观摩演出，1960 年华阴县剧团以此剧将老腔首次搬上大戏舞台演出。导演康顿易、稽振民，音乐设计廖孙清、高立民。演员有马化民、王七火、左艺国、吴文艺、姚振华等。同年参加陕西省新搬上舞台剧种会演演出。西府秦腔亦有此剧目。陕西省艺术研究所藏抄本。

站花墙　八岔传统剧目。又名《花墙会》。写书生杨遇春按婚约前来投亲，岳父嫌贫爱富，拒不认婿，欲悔婚事。未婚妻王美蓉闻知，怨父丧失良心，带丫环梅香到花园解闷，恰

巧从墙头上看见杨遇春。二人互诉衷肠，消除误解，交换信物，表达了坚贞的爱情。



此剧为生、旦唱做工戏。1959年赵德才等口述，王道中改编，安康汉剧团以八岔戏排练，赴省参加国庆十周年献礼演出。音乐设计余书棋，主演黄贤明、龚尚武、邹安友等。有1959年长安书店出版单行本。

难民曲　京剧剧目。民国三十三年(1944)李纶于延安编剧。叙河南灾民崔大爷，因遭水、旱、蝗、汤(汤伯恩，国民党军官)等天灾人祸，生活无着，遂逃难到陕甘宁边区，得到政府的救济和照顾，始安居乐业。

此剧为唱做工并重戏，民国三十三年(1944)延安平剧研究院首演。张一然导演。采用京剧和经过改革的昆曲唱腔演出。剧本佚。

桃花庵　评剧传统剧目。又名《虎丘山》、《卖蓝衫》。叙明时书生张才，父母双亡，与妻窦氏度日。一日，张才游虎丘山迎春会，遇桃花庵尼姑陈妙婵，二人互生爱恋之心。张男扮女装，拜桃花庵老尼为师，遂与妙婵于庵中同居。窦氏见夫久不归，派人四方寻找不遇，数月后，妙婵怀孕，张于庵中病死。后妙婵生子，遵张临终嘱托，将婴儿托人送与窦氏。

此剧为小生、小旦唱做工并重戏。民国三十年(1941)西安战花评剧社和春月评剧社演出代表剧目之一，赵玉兰主演陈妙婵。西安市评剧团藏演出本。

梁秋燕　眉户剧目。1951年黄俊耀编剧。原名《婚姻要自主》，1952年渭南文工团首演。1953年修改，易名《梁秋燕》。写婚姻法颁布后，农村姑娘梁秋燕，与同村青年刘春生相爱，遭父亲梁老大的反对。梁老大托侯下山作媒把秋燕许给董家湾十六岁的董学民，并向董家索取彩礼，以便为儿子梁小成订婚。梁秋燕反对父母包办，要求婚姻自主，遭到父亲的打骂威逼。梁秋燕争取到妈妈、哥哥和区长的支持，与刘春生终成眷属。梁小成与青年寡妇张菊莲相爱，也自主成婚。梁老大解开了心里的疙瘩，明白了买卖婚姻的坏处，也转忧为喜。



此剧为唱做工并重戏。1953年西北戏曲研究院首演。连续上演了一千多场，深受群众喜爱。流传有“看了梁秋燕，三天不吃饭，不看梁秋燕，枉在世上转”的谚语。导演任国保、宋英山，作曲米晞、姚伶、任应凯。李瑞芳扮演梁秋燕，其他演员有：张亚莉、杨淑琴、任永华、吴德、王群英、李开茂、朱学、昝秀英、阎冬贤、南怀容等。此剧系陕西省戏曲研究院保留

剧目之一，西北各地剧团均有演出，为李瑞芳的成名作。有1953年西北人民出版社出版本。

黄天荡　汉调二簧传统剧目。又名《双罗衫》。事出《警世恒言》卷十一《苏知县罗衫再合》，清人《白罗衫》传奇。写明代六部供事苏云放任兰溪县正堂，回家探望老母之后，携妻郑氏取道水路奔赴任所。船行至黄天荡，徐伦、陶大等十八水盗抢走财物，杀死丫环家人，抛苏云于江中，逼郑氏成亲。幸得徐伦暗助郑氏逃居尼庵。郑生一子，用罗衫裹身置路旁。徐伦抱回抚养，取名徐继祖。十八年后，郑氏告状，继祖受理，经详查细审，终将水盗拿归，苏门一家团圆。



剧中《汲水》（又称《双灵牌》）、《详状》、《审陶大》可单折演出。为老旦、小生、老丑唱、念、做工重头戏。清末民初，陈忠洪扮陶大，用陕白表演，享名一时，1981年旬阳县汉剧团据旧本整理改编，参加陕西省首届汉剧会演，获演出三等奖，剧本整理三等奖。翌年又赴西安汇报演出。剧本整理王道中、王林夫，导演张光明。刘成良扮陶大，柯贤金扮徐继祖，程新桂扮苏母，周家莲扮郑氏，胡贵梓扮徐伦，王大俊扮苏云。今存1961年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·汉调二簧》第七集收录传统本。

黄绝鞭　西府秦腔传统剧目。又名《闻仲归天》、《绝龙岭》、《九龙柱》。事见《封神演义》第四十一、四十二、四十三及五十二回。叙殷商时，太师闻仲谏纣王整饬朝纲。纣王乃命其领兵征西岐。西岐姜子牙以法术克胜，闻仲败逃，被杨戬化装樵夫引入绝龙岭。燃灯、云中子摆下“九龙神大阵”，杀死闻仲。

此剧为净脚唱打工并重戏。西府秦腔张家班看家戏之一，有甩鞭特技。大卯（赵班长）擅长此剧，唱〔箭板〕苦音乱弹，颇为出众。秦腔亦有此剧目，但唱腔不多用苦音。台台子、卯娃子、一声雷、李金鸣演出亦有名。今存民国年间西安德华书局木刻本，陕西省艺术研究所藏刘兴汉口述抄本。

黄河阵　西府秦腔传统剧目。又名《九曲黄河阵》、《混元金斗》。事见《封神演义》第四十七回至五十回，清无名氏《黄河阵》传奇。叙夏商时，周武王伐纣，赵公明助阵，被七箭书射死。申公豹挑唆赵妹云霄、琼霄、碧霄为兄报仇。三霄带法宝下山，摆下“九曲黄河阵”，用混元金斗困住十二大仙及道教主、通天教主、截教主、阐教主，后得老子和燃灯道人下



凡，合力破了黄河大阵，收伏了三霄。

此剧为武旦、武生、净脚唱打工并重戏。有鞭扫灯花和耍黑虎鞭等特技，并须置备金交锏、混元金斗等特制道具，非一般戏班所能演。为西府秦腔大班张家班与高家班的看家戏之一。王彦奎、侯烈饰燃灯道人，唱腔采用"天罡音"，特重西府风味。新润子饰三霄，擅用跷工，亦享名一时。秦腔、同州梆子亦有此剧目。刘立杰，以须生串演净脚燃灯道人，张寿全面勾金脸，乱弹用须生唱法反串花脸，成为定规，流传后世。马建南饰"三教"，善耍脸蛋，唱腔有声震梁木之美，亦为人赞赏。今存民国年间西安南院门义兴堂书局木刻同名秦腔本，民国年间西安德华书局木刻同名秦腔本，1961 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·汉调桄桄》第八集收录同名本，陕西省艺术研究所藏西府秦腔抄本。

黄鹤楼　秦腔传统剧目。本事不见于《三国演义》，见元《刘玄德醉走黄鹤楼》杂剧及清无名氏《黄鹤楼》传奇与郑瑜《黄鹤楼》杂剧。叙三国时周瑜为讨荆州，以吴侯孙权名义，差甘宁下书，请刘备过江赴宴。诸葛亮洞悉其谋，遂命赵云保刘备过江。周瑜困刘备于黄鹤楼上，逼写腾国文约。刘备君臣危急之中，赵云将诸葛亮临行所赠竹节打开，得周瑜令箭，君臣脱险而逃。周瑜领兵追赶，中孔明伏兵之计，兵败夏口。



此剧为须生、武生唱做工并重戏，其中有同名折戏《黄鹤楼》可单独演出，广为流行。文儿、沈和中、程镜生、骆彦芳、张新华演出代表作。沈和中饰周瑜，在生脚唱腔中创用"傲音"，唱"狂风吹动了长江浪"一段，成为一时新调。舞双翎、跳垛子、翻蟒扎靠等表演亦为绝活。自二十世纪三十年代以来，陕甘两省演出此剧，多以沈和中为宗师。同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄均有此剧目。孙太正、郑忠国、雷士奎演出亦有名。今存民国年间西安纯益成书局木刻本，长安书店 1955 年出版沈和中演唱本，陕西省艺术研究所藏留芳村存本。

梅龙镇　西府秦腔传统剧目。又名《正德戏凤》、《游龙戏凤》。事见《正德游龙宝卷》，吴炽昌《客窗闲话·明武宗遗事》。叙明武宗正德王私访山西大同，途经龙门镇，住李龙店中。趁李龙外出，见李妹凤姐美貌，遂起爱慕之心，巧语赠银，百般调戏，凤姐不从，正德无奈，亮出龙袍宝珠，凤姐信之，跪拜讨封为妃。

此剧为须生、花旦唱做工并重戏。其中《戏凤》一折常单独演出，广为流行。西府秦腔张家大班看家剧目之一，班长王彦奎、运娃子演出成名作。王彦奎饰正德，运娃子饰李凤姐，二人配戏唱做俱佳，民间久有"皂成(侯烈)的三折一碰，不及运娃子的游龙戏凤"谚语流传。秦腔、汉调桄桄亦有此剧目。今有陕西省艺术研究所藏抄本。

梅刀新传　汉调二簧剧目。又名《长缨在手》。1964 年党永庵、王林夫、王道中、宋文

祥、何朝宏、杨明灿编剧。写共青团荆竹湾支部，组织青年举办“社会主义教育展览馆”，因筹集展品“梅花刀”，追查出二十年前一桩杀害红军战士的案件。经返乡老红军杨冬松和贫农苦婶子教育，杨山红、阎小风等青年提高阶级觉悟，帮助、争取中农阎老五，与阶级敌人划清界线，终使杀害红军战士的漏网凶犯——地主吕二彪落入法网。

此剧唱做工并重。1964年安康汉剧团首演，同年参加了陕西省第二届戏剧观摩演出。曾用安康民歌剧演唱，后改汉调二簧，唱腔设计有所创新。导演王道中、张光明、张天琴，音乐设计江树业、余书棋等。黄贤明扮苦婶子，王林夫、陈财富、李富强扮杨冬松，陈培基、赵晓峰扮阎老五，刘大安、晏大黑扮吕二彪，刘应彦、刘铁造扮杨山红，王发芸扮阎小风。陕西省艺术研究所藏演出本。

清素庵　碗碗腔传统剧目。清嘉庆(1796—1820)年间李芳桂编剧。叙书生水常清进京赶考，母亲与姐姐若素因避兵灾，中途失散。若素正在彷徨无主，遇流落江湖卖艺的武举薛清乾及其姊玉素。若素与清乾订为夫妻，清乾着玉素送若素到苏州白云庵安身。宦官阎文应害朝臣颜辅道入狱，又去抄家。辅道之女如素连夜逃去，恰遇薛清乾夫妇，因避追兵，一同逃走。水常清赴考途中与朝官范自修之女质素相遇，江上同行，互有情意。晚间，常清暗上质素船舱。二人一时大意，睡到天明。待常清醒时，船早已开走，只得跟随来到范家。质素恐人发现，将常清藏在箱中。常清仆人囊哉丢失主人，四处找寻，遇见范家仆人找医生给姑娘看病，料定主人必在范家，因而装成医生，骗出常清。常清与囊哉约定晚间越墙逃走，不料被贼将箱子盗去。玉素送若素归来，找兄不着，正在踌躇，忽遇盗箱贼侯七儿。玉素打跑贼子，夺下箱子，又与常清订为夫妇。时质素亦避祸到此，如素也和清乾前来。为避荒乱，商量将女眷安顿白云庵中。常清进京应试，得中状元。清乾军前报效立功。两人奏倒了奸臣阎文应，救出颜辅道，共庆团圆。

此剧系碗碗腔十大本之一，小生、小旦、小丑唱做工并重戏。1963年朱学改编本，名《囊哉》。同年陕西省戏曲剧院三团排演。导演寇治德、门学周，作曲杨世科，舞美设计蔡鹤汀、蔡鹤洲。主要演员有王琦、袁安民、苗德发、任维诚、温喜爱、吴小燕、陈大梅、梁才等。今存1958年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·华剧(碗碗腔)》第一集收录本，陕西省戏曲研究院藏演出本。



清风亭　汉调二簧传统剧目。又名《雷打张继保》。事见《北梦琐言》及明人《金钗记》传奇。写明嘉靖年间，士人薛荣之妻周桂英因受大夫人虐待，将亲生婴儿与血书、金钗包裹抛于荒郊，被磨豆腐的张元秀夫妇拾得，取名张继保，抚养长大，送南学读书。继保十



二岁时受学友讥讪教唆，回家向二老索要亲生父母，张元秀怒，继保出逃，二老追至清风亭。恰遇其生母周氏桂英避雨于亭内，先与排解，后见血书、金钗，方知继保乃是当年抛下的亲生儿子。周桂英将继保带走，并嘱他长大定报养育之恩。张元秀忍痛割舍。周氏领子赴京与丈夫阖家团聚。张元秀夫妇自此贫困交加，沦为乞丐。一日，他们从地保口中得知张继保已中状元，衣锦还乡，将在清风亭前下马。二老往见之，而继保口出恶言，拒不相认，仅以铜钱二百文打发二老。二老激愤之极，双双碰死亭前。此事感动天皇，玉帝降旨，派雷公电母下界，雷殛张继保，惩罚了这个无情无义之人。

此剧《赶子》、《碰亭》可单折演出，为末脚、老旦唱做工重头戏，唱二簧调。有1981年黄群众整理本，紫阳县、汉阴县汉剧团参加陕西省首届汉剧会演演出。剧中将二老双碰亭改为张继保逼死养母，踢死养父，终遭雷殛。导演琚贻荣。赵枝敬扮张元秀，陈连春扮张母，权春国扮张继保，廖小兰扮周桂英。秦腔、汉调桄桄、西府秦腔、同州梆子均有此剧目。三斗金、活眉毛、丑寅演出最佳。陕西省艺术研究所藏抄本。

渔家乐　同州梆子传统剧目。连台本戏，共两本。又名《刺梁冀》、《除梁冀》。王谋儿、王德元等口述。事见《后汉书》卷六十四，明人朱良卿《渔家乐》传奇。叙东汉冲帝（刘炳）幼殂，章帝曾孙清河王刘蒜将即位。大将军梁冀另立渤海王刘缵（质帝），欲谋篡位。清河王逃出宫禁，梁派人追至江边，误将歌唱《渔家乐》之渔翁邬老射死。邬女菲香（飞霞）欲报父仇，卖针老妪，特授神针，助其刺杀梁冀。适梁在洛阳征选民间美女，欲纳御史马融女瑶草为侍姬。瑶草不愿，与贫生简仁同结亲。梁命人追瑶草，遇邬女。邬女即替瑶草前往梁府，假意温存，梁不疑，邬女趁机以神针刺梁，得报父仇，逃往河东。河东节度使简章拥立清河王刘蒜，并封菲香为后，瑶草亦与简仁同重得团圆。

此剧为生、旦、净、丑、末行当齐全的念、唱、做、打工并重戏。其中有折戏《题诗》、《纳姻》、《吃鱼》、《刺梁》可单独演出，久有流行。朱林逢、李亢儿演出成名作。朱林逢用跷工演出《刺梁冀》一回，独步剧坛。秦腔亦有此剧目，尤以贫生应工戏《吃鱼》最佳，系晋公子、九门儿、晏宝儿、李益中、靖正恭的演出看家戏。靖正恭吃鱼采用真刺（一寸半长），边刨碗、边吃鱼，边吐刺，边对话，逼真至极。民国三十年（1942）冯杰三改编本名《豪曹剑》，由陕西易俗社乙班首演。导演田畴易，演员有郑维民、孙省国、樊新民等。今存《陕西传统剧目汇编·同州梆子》第一集收录王谋儿、张海娃口述本，西安易俗社藏冯杰三改编本。

断王雹雹　西府秦腔传统剧目。又名《斩旱魃》。写旱魃女妖变为美女，混入人间，兴妖作怪，酷害良民。金眼英雄神童子弟察其妖相，遂追杀之，为民除害。

此剧限于旱灾严重，乡民举行“刀山会”时现场演出。民国二十年(1931)西府大旱，凤翔陈村镇、宝鸡贾村原、渭河南原均有演出。演出形式特别：扮演女妖的演员，趁众不意，偷跑台下混入青年妇女中，连说带笑；台上脚色下台搜寻，逢人打问，顺手抓吃摊贩食品。待发现女妖后，即返回舞台，台上台下齐声呐喊，直至女妖露出真相为止。剧本佚。

符罗成圣　西府秦腔传统剧目。又名《罗卜宝卷》。事见唐《目连变文》。叙符罗卜之母刘氏因违斋戒，阎王加罪，重病而亡。阎王将其魂打入地狱，罚以上刀山之酷刑。刘不从，其子符罗卜劝母先入阴曹地府受刑。后符罗卜因修成正果，即赴阴曹救母出狱。

此剧为西府一带民间祈雨还大愿专演的庙会戏，以生、旦为主的重做工戏。有上刀山特技，颇为精彩，观众常达数万人，俗称“刀山会”。一般为对台戏，一台专演《符罗成圣》，名“刀山会”，一台演常演剧目，曰“花神会”。二者所唱声腔均为西府秦腔。刀山会，于地上支起方架，上置铡刀三百六十副，成刀梯状，梯高十丈。扮演者运用武术特技，赤脚踩刀沿梯而上，再从刀梯走下。按照习俗，扮刘氏者，应为当地最佳旦脚演员，戏价增加数倍。演罢上刀山后即由人背回家中休息。宝鸡李嘉宝擅演此剧。民国二十一年(1932)于宝鸡贾村原演出一次后，即绝迹于舞台。陕西省艺术研究所藏抄本。

盗银壶　汉调桄桄传统剧目。又名《佛手桔》。叙北宋时，义贼邱小乙盗走算卦人江迁银壶。因壶为杨帅府之物，江迁赔偿不起，欲寻自尽，被邱救下，并将银壶归还。杨帅欲试邱小乙的本领和智慧，便许下：若邱小乙晚间再能由帅府将银壶盗走，便可重用。尽管帅府防守严密，银壶还是被邱二次盗走。适逢皇太后病危，急需用北国御园之“佛手桔”治病。派人去讨，北国不肯，朝廷欲派兵强取，杨帅荐邱去盗。邱小乙凭着一身武艺和机智，果然盗回“佛手桔”，救了皇太后之命。

此剧为武丑(贼丑)重头戏，以念白和武功为主。其中《盗壶》、《还愿》两折经常单独演出。《盗壶》以表演身手敏捷，上下轻功为主。《还愿》则以耍火为特技。“戏状元”王庚子演于二十世纪三十年代，名噪汉中。他的徒弟杜文书从五十年代初至1966年常演此剧。只要他挂头牌，观众场场必满。有孙太正、杜文书口述手抄本，保存于陕西省艺术研究所。

探五阳　汉调二簧传统剧目。又名《二虎山》。叙东汉时，朱元龙夫妇领兵攻破洛阳，汉光武帝的女儿天仙公主保幼主出逃，因后有追兵，慌乱之中，与幼主失散。公主被二虎山大王王英救下。当王英得知公主是杀父仇人之女时，欲杀公主以报前仇。公主劝他保国效忠，王英被深深打动，遂不计前嫌，接受公主之命，赴五阳各地寻找幼主。

此剧系红生为主唱做工戏。有大板唱段，且边唱边舞。李鸣鹤、刘鸣祥、张鸣顺、雷鸣震常演出。陕西省艺术研究所藏抄本。

猪娃儿迷　线腔剧目。原名《猪娃儿谋》。1981年李新庆根据小说《巧相逢》改编。叙谋壶儿在集市上变卖病猪给青农。青农察之，欲找谋壶儿退猪。途中遇兽医新生，新生知情后把给谋壶儿捎卖的良种猪给青农，把病猪带回给谋壶儿。青农回家，受父母责备，退猪

给新生，巧遇谋壶儿，物归原主。

1981年合阳县剧团首演。导演李林，音乐设计李云武，舞美设计魏培艺。李德朴扮谋壶儿，王锁成扮新生，李晓东扮青农，王红侠扮宝珠。获1981年陕西省剧本创作三等奖。合阳县剧团藏演出本。

屠夫状元　花鼓戏剧目。刘安民、田井制、刘福堂、陈正庆1979年据泗洲戏《三卷寒桥》合作改编，刘安民执笔。又名《胡山献宝》。叙忠臣党秉忠为保护国宝夜明珠，惨遭奸臣杨猎残害，其妻朱氏同子党金龙，女党凤英携宝珠隐居山中。为除奸保国，朱氏让金龙改名朱文进，进京应试，以图金榜高中，握权惩奸。金龙赴京途中，病饿冻卧雪地之上，被屠夫胡山救起。解囊相助，结为兄弟。金龙高中，为保官保命，拜为杨猎干子。后遇义兄胡山不认，并将亲母踢落桥下。胡山救起朱母，认为义母；凤英失却母亲，欲投河自尽，又被胡山救起。母女团聚，朱氏遂女儿心愿，许女于胡山为妻。胡山揭榜献宝，封为西台御史。他不畏权势，诛杀杨猎，党金龙。



此剧系以丑脚为主的唱念做工并重戏。1979年商洛地区剧团首演。导演刘福堂，音乐辛庆善、田井制。田井制、冀福记饰胡山，魏金玲、杨新芳饰党金龙，乔培容、陈淑敏饰党凤英，杨军、冯当琴饰朱氏，费庆民、李社英饰杨猎。1979年参加陕西省庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出，获剧本创作甲等奖，演出乙等奖。改编本删去包公出场断案情节。1980年西安电影制片厂改编拍摄为眉户电影艺术片。全国有二十多个兄弟省、市剧团移植演出。今存1979年陕西省文化局《剧目选编》第一辑收录本，同年《陕西戏剧》第六期发表本，1980年陕西人民出版社出版本。

接婆姨　陕北道情剧目。1982年郑光乾编剧。叙党的十一届三中全会前，农村青年喜喜因家穷，受岳母所逼与妻小莉离婚。母欲将女儿介绍给县百货公司一位干部。小莉因对喜喜有情，借故不从。十一届三中全会后，农村实行了承包责任制，喜喜家由穷变富，赶着毛驴到岳母家要求接回小莉。岳母不信喜喜家变富，拒不同意。小莉拿出刊有喜喜致富消息和照片的报纸说服母亲，母方信服，允其复婚，小莉骑上毛驴回到喜喜家中。



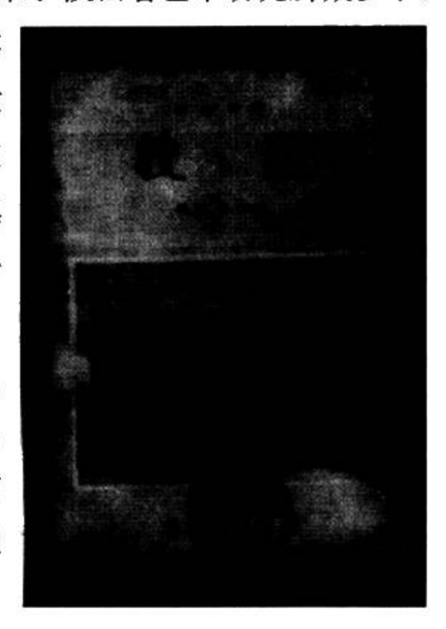
此剧为唱做工戏。采用陕北赶毛驴的舞蹈动作表

演。1982 年清涧县剧团首演。导演乔月光。白虎娃饰喜喜，侯凤莲饰大婶，任小亚饰小莉。在陕北城乡广为流行。有 1982 年《陕西戏剧》第五期发表本。



盘河战　老腔传统剧目。又名《借赵云》、《盘河桥》。事见《三国演义》第七回。写袁绍与公孙赞约定平分冀州。袁绍捷足先登，意欲独占。公孙赞命弟公孙越前往索分，袁绍负义拒绝，并遣大将鞠义杀死公孙越。公孙赞闻讯，兴兵报仇，会战于盘河湾。公孙赞败退，袁绍部将颜良、文丑追击。公孙赞借来赵云，杀败文丑。

此剧为武生武打应工戏。其中《战盘河》常作单折演出。1960 年参加陕西省新搬上舞台剧种会演演出，为老腔初上舞台演出代表剧目之一。秦腔、西府秦腔、汉调桄桄亦有此剧目，名《战冀州》。陕西省艺术研究所藏抄本。



搜杯　汉调桄桄传统剧目。系《古玉杯》之一折，本戏已无演出，仅保留此折尚流行。叙明奸相严嵩之子严世藩，得知莫怀古家中藏有国宝"古玉杯"，不便明索，便带校尉搜查莫府，莫府家人莫成将玉杯藏于身上，逃避在外。莫怀古以为玉杯被搜走，心痛欲裂，莫成送回玉杯，方解了一场虚惊。

此剧为袍带"架子"大净戏。严世藩用有扎三势特技。大净张同福饰演严世藩曾闻名于汉中、陇东、川北各地。马忠福、王五德、华天堂等亦常演。1958 年陈显远整理本，南郑县桄桄剧团首演。马忠福饰严世藩，王五太饰怀古，刘保安饰莫成。今存 1958 年长安书店出版本。

逼上梁山　京剧剧目。民国三十二年(1943)杨绍萱、齐燕铭等集体编剧。事见《水浒传》林冲故事。叙宋时，东京八十万禁军教头林冲，陪妻子烧香还愿，高俅义子高衙内仗势拦截调戏林妻，林冲怒之。高衙内继而欲夺林妻，高俅用陆谦之计，以看宝刀为名，诱林冲入白虎节堂加罪诬陷，发配沧州。高俅买通解差，拟于途中杀害林冲，幸得鲁智深搭救，护送沧州，看守草料场。高俅仍不甘心，差陆谦火烧草料场，以烧死林冲。林冲因安身山神庙，幸免一死。林冲被逼无奈，遂杀陆谦，投奔梁山。

此剧为武生、净脚唱做打工戏。民国三十三年一月二日由中央党校三部于延安首演。导演齐燕铭，主演金紫光、王莲英、索立波、赵光远等。是月九日，毛泽东观看了演出，并致书杨绍萱、齐燕铭，表示祝贺，认为此戏"为旧剧开了新生面"，鼓励他们"多编多演，蔚成风气，推向全国去"。1977 年富平县剧团，以阿宫腔移植演出。导演杨远中，音乐设计惠存孝，

舞美设计潘兆清。傅新元、雷天民饰林冲，李淑贤、冯碧茹饰林娘子，刘稳新饰鲁智深，柏福荣饰高俅。有1949年5月新华书店出版本。

游西湖　秦腔传统剧目。又名《红梅阁》、《杀裴生》。事见《剪灯新话·绿衣人传》，明冯梦龙《古今小说·木绵庵》，明周朝俊《红梅记》传奇及《红梅阁》弹词。叙宋时，太学生裴生泛舟西湖，遇宰相贾似道爱妾李慧娘，二人一见钟情，互生爱慕。贾似道窥其情，颇恼怒，回府即杀慧娘。又差仆人诱裴生至贾府，囚于书斋。慧娘阴魂得判官之助，与裴生书斋幽会。贾似道闻知此事，差廖寅去杀裴生。慧娘鬼魂救裴逃出，并大闹贾府。



此剧为生、旦、三花脸唱、做工并重戏。其中有折戏《幽会》、《鬼怨》、《杀生》，常单独演出，广为流行。《杀生》一场用吹火特技，人称李慧娘形象为"火中凤凰"。二十世纪四十年代前为靳国鉴、何振中、萧正慧、杨金凤演出代表作。1953年马健翎同名改编本，将李慧娘鬼魂形象改作活人形象，西北戏曲研究院试排上演。1956年袁多寿同名改编本，又将李慧娘改为鬼魂形象，陕西省戏曲剧院一团首演。导演韩盛岫，配曲姚伶、荆生彦、李正敏，舞美设计蔡鹤汀、蔡鹤洲。马蓝鱼饰李慧娘，李继祖饰裴生，田德年饰贾似道，罗四奎饰廖寅，李应贞饰丫环。同年参加陕西省第一届戏曲观摩演出，获演出一等奖，导演二等奖，音乐演奏一等奖。1958年再次改排，剧本改编马健翎、黄俊耀、姜炳泰、张棣庚，导演及配曲和主演人员同前。1959年剧中主要人物增配了B角演员殷守中、傅凤琴、曹海棠等。先后两年两次随陕西演出团晋京献艺，并巡回江南十三省。主演马蓝鱼不仅吹火技艺高超，而且多有创新，如将李慧娘鬼魂从白脸改为红脸，鬓角增插红花，身着宽幅白绸纱，配合大幅度身段动作，被誉为"飞天美神"。1981年郑中义、范角整理的《鬼怨》、《杀生》折戏本，由西安市秦腔访日演出团排演。导演宋上华。张咏华饰李慧娘，张保玮饰裴生，张守中饰廖寅，赴日本奈良、京都演出，享誉东瀛。同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄均有此剧目。同州梆子水铃儿、西府秦腔李嘉宝、抱抱、长庆亦擅演，吹火特技也有名气。今存陕西人民出版社1953年出版马健翎同名改编本，1959年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第八集收录本。

葫芦峪　秦腔传统剧目。又名《火烧葫芦峪》、《六出祁山》、《上方谷》、《胭粉计》。事见《三国演义》第一百零三回。叙三国时，蜀、魏交战祁山，诸葛亮见司马懿屡败不出，乃于上方谷中预设柴草，令魏延诱敌。司马懿父子欲劫粮，误入谷中，魏延火攻，困其难逃。忽天降大雨灭火，司马懿逃归。诸葛亮使人送胭粉、钗裙辱之。司马懿将计就计，身着绣袍，头戴凤冠，前来拜见诸葛亮。亮见之大气而病。

此剧为须生、花脸唱做工戏。其中有折戏《司马拜台》可单独演出。平定儿、王文鹏、郗德育、焦晓春演出成名戏。民国年间系西安三意社看家戏之一。该社王文鹏常用〔阴司慢板〕，表现诸葛亮病势垂危的神态，广为流传。郗德育擅用气功变脸，《拜台》一场，袖子一甩，脸即变黄，令人吃惊。西府秦腔、汉调桄桄亦有此剧目。中华人民共和国成立后一般不演本戏，只演《拜台》一折。陕西省艺术研究所藏抄本。



黑叮本　同州梆子传统剧目。又名《徐杨叮本》、《忠报国》、《二进宫》、《赵飞搬兵》、《升官图》。事见《明史》卷三百零五《马保列传》及《香莲帕》鼓词。叙明穆宗病逝，太子幼冲年幼，皇后李氏受其父李良甜言诱骗，将朝政大权交予李良执掌。定国公徐彦昭及兵部侍郎杨波力谏，李后执意不听。李良执政后，将李后及太子封锁深宫，欲夺皇位。徐早有预料，安排其女侍奉李后。徐女用箭将李后求救之诏传至杨府，杨令义子赵飞出城搬兵。徐、杨二次入宫进谏，李后跪地哀求，并封杨为太子太保。徐、杨即登殿调兵，拿获李良问罪，国事始宁。

此剧为大净、须生、正旦重唱工戏。其中《二进宫》、《龙凤阁》折戏常单独演出，广为流行。何祥初、赵东郎、张海娃、王麦才演出成名作。秦腔及西府秦腔亦有此剧目。白菜心、王彦斌、过儿、双喜儿、赵益儿、李益中亦为拿手。民国年间秦腔三大名宿李正敏、刘易平、田德年合演《二进宫》一折，曾获"珠联璧合、相映生辉"之誉。李正敏采用以字归韵、以韵行腔的演唱新法饰演李艳妃，十分成功。田德年扮徐彦昭，以花脸唱腔为主，吸收须生"嗑梆子"唱法，亦别具一格。今存清同州清义堂木刻本，民国年间西安德华书局出版《徐杨叮本》、《二进宫》本，长安书店1955年出版于炳年与潮灏整理《二进宫》、《黑叮本》出版本，1959年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第八集收录本和1961年《同州梆子》第一集收录本。



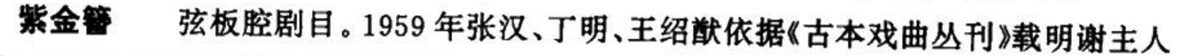
蛟龙驹　西府秦腔传统剧目。连台本戏，共四本。又名《飞龙凤》、《忠烈图》。事出《晋书·太保简文帝》。叙晋成王崩，怀王篡位，囚皇后，搜杀太子。臣王尤妻与儿媳巧扮民妇，保太子出城，投子王勉所辖地避祸。事为奸臣皇甫石所察，捕太子等人解往京师。途中遇好汉刘勋得救，同于龙凤山聚义。王勉得番王进献之神马蛟龙驹，攻打京城，杀怀王，辅

太子登基。

此剧系西府秦腔王家班看家戏之一，高家班、张家班亦有此剧目。其中折戏《拷秋娥》、《陆奇舍子》常作单独演出。魏甲合、茂茂、疙瘩娃、戴容、张钧、田德城、根娃子、孙有堂等擅演此戏。秦腔、同州梆子亦有此剧。今存清道光年间同州遵义堂木刻同州梆子本，陕西省艺术研究所藏西府秦腔抄本。

鲁尧知马壮　西府秦腔传统剧目。又名《马壮借粮》、《罗汉卷》。叙宋时马壮家贫无以奉母，前往河南姐家借贷，遭受冷遇，于桑林自缢，幸遇鲁尧得救，结为兄弟，留家经商度生。一日马母来信，言病重，马壮回原郡探母，鲁尧重金相赠。马壮去后，鲁尧家遭天火，前往东京找马壮求救。马壮仅赠银一钱，拐骡一匹，鲁尧气恼而去。途中遇马壮仆人任兴又送银赠马；至家始知马壮早已差人赠金、修房、安置家眷。鲁尧感激不尽，方知马壮忠义。时，鲁龙、鲁虎二子阵前立功，受封返里，马壮亦赶来探兄，宋王赐“罗汉卷”牌匾庆贺，全家团聚。

此剧为小生、须生唱做工戏。其中折戏《打骡子》常单独演出。系西府秦腔高家班看家戏之一。张德明演出成名作，首创牵骡、打骡、骑骡、跑骡等一套表演技艺，于西府一带颇负盛名，民间有“骑骡打秋最好看”谚语。此剧随西府秦腔的消亡，今已失传。陕西省艺术研究所藏谢兴隆口述抄本。



紫金簪　弦板腔剧目。1959年张汉、丁明、王绍猷依据《古本戏曲丛刊》载明谢主人（一说王云峰）原作《钗钏记》改编。叙宋吏部尚书高元贵有女高寄玉，许配夏昌时。夏家道中落，高元贵逼女退婚，女儿不依。高元贵遂借李善甫杀死丫环，嫁祸于夏昌时，告至吴知县，判夏昌时死刑。适巡抚来县，寄玉鸣冤，李善甫伏罪，寄玉与夏昌时成婚。



此剧行当齐全，唱、做、念并重。1959年乾县弦板腔剧团首演。导演惠济民、张景民、郭朝中，音乐设计陈勋，锣鼓谱设计丛一民，舞美设计朱光玉。刘智民饰夏昌时，石振岐饰高元贵，车秀花饰高寄玉，杨巧言饰秋虹，王碧云饰宋德昌，许俊峰饰李善甫，李思民饰吴德利，王月亭饰夏秋莲，赵芹芳饰陈碧玉。其中《哭簪》、《告状》可单折演出。1979年参加陕西省庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出，获演出二等奖。有1961年陕西人民出版社出版本。

窦娥冤　秦腔传统剧目。又名《金锁记》、《六月雪》、《羊肚汤》、《斩窦娥》。事见元关汉卿《窦娥冤》杂剧，明叶宪祖《金锁记》传奇及《金锁宝卷》。叙元时窦天章之女窦娥，嫁于蔡昌宗。昌宗赴考，佣妇之子张驴儿随行。张图窦之美色，中途将蔡害死，归言蔡自溺死。又欲加害蔡母，霸占窦娥，却以羊肚汤药死己母，栽赃蔡母，告之以官。县官严审蔡母，窦娥不忍，竟挺身屈招，因以判斩。六月行刑，忽降大雪。后窦父为巡按，闻知勘审，案始明。



此剧为正旦、老旦、丑唱做工戏。1958年马健翎为纪念元代剧作家关汉卿诞生七百周年而作，陕西省戏曲剧院二团首演。导演史雷、裴世亭，音乐配曲荆生彦、姚伶、李正敏、王东生，舞美设计蔡鹤汀和蔡鹤洲。李应贞饰窦娥，刘易平饰窦天璋，杨金凤饰蔡母，陈燕饰张驴儿。1958年到1959年陕西演出团两次晋京演出此戏，并巡回江南十三省，驰名各地。曹禺曾著文赞之。1980年再次重排演出，马友仙主演窦娥，擅用苦音大板乱弹，唱出窦娥满腹怨恨。同州梆子、汉调桄桄均有此剧目。双元儿演出亦有名。今存长安书店1960年出版李约祉、张茂亭改编本，陕西省戏曲研究院藏马健翎改编演出本，陕西省艺术研究所藏程海清、谢兴隆、田兴华口述汉调桄桄抄本。

新华梦　秦腔剧目。范紫东民国三十六年(1947)编剧。事见《民国演义》。叙袁世凯窃取辛亥革命果实，做了总统，心犹不足，妄想称帝。他视云南都督蔡锷为心腹大患，便调蔡锷至京，企图拉拢。蔡知袁疑心自己，便用韬晦之计，日与妓女小凤仙厮混。袁世凯仍不放心，派人多次搜查蔡宅及小凤仙卧室。后蔡锷男扮女装，让小凤仙护送出京，逃回云南，即与唐继尧、李钧组织护国军，发兵讨袁。袁世凯登帝位，正于新华宫饮宴行乐，大封功臣之际，忽闻蔡锷等，于各省讨逆，惊悸而死，称帝遂成梦幻。

此剧为以生、旦为主的唱、做工时装戏。西安易俗社民国三十年首演。今存1959年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》第十六集收录本，1982年陕西人民出版社《范紫东秦腔剧本选》收录本。

滚楼　秦腔传统剧目。又名《双婚配》。叙唐时张金定为骊山老母弟子，欲求天朝大将王子英为夫。一日，张让其父张壳浪于庄门等候。王子英向张金定师姐高金定提亲，被高追至庄门，张壳浪将王、高二人让进家中，用酒灌醉，使张、高二女先后与子英结为夫妻。

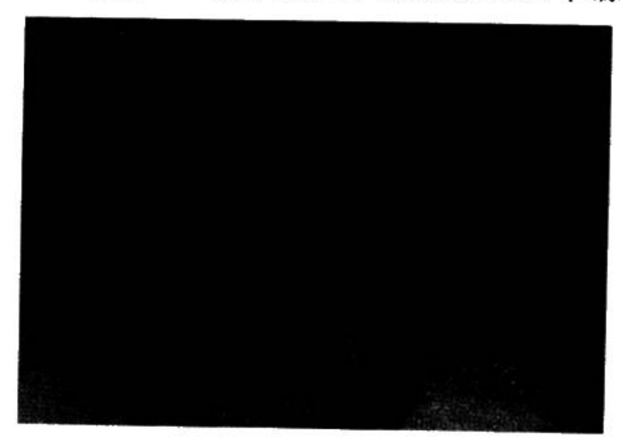
此剧为秦腔清乾隆年间演出本。小生、小旦重做工戏。秦腔名伶魏长生以《滚楼》一出，名动京城，在中国戏曲史上久著盛誉。清人吴太初《燕兰小谱》咏其事。西府秦腔、汉调桄桄有同目异本。西府秦腔本名《滚豌豆》，故事与秦腔本略有不同。写唐德宗时，黑水国侵犯边境，帝派罗洪义往征，不胜。复派王子英领兵助援，途中遇女大王高金定阻拦。王败，

逃至杜家寨，杜公道将子英藏于女儿绣楼，杜女秀英与高金定有谊。金定来，亦将其安排于绣楼。且在楼板上铺满豌豆。入夜酒醉后，子英与金定在豌豆上胡拉乱滚，终成婚配。后秀英亦与王子英成婚。王、高合兵，剿灭黑水国，得胜还朝。李嘉宝演出此剧，誉满西府。今存 1982 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·秦腔》三十三集书录李德远口述秦腔《滚楼》抄存本和魏甲合口述西府秦腔《滚豌豆》抄存本。

鼓滚刘封　同州梆子传统剧目。又名《鼓滚山》、《蝎子山》、《战山》。事见《三国演义》第六十七回。叙蜀将张飞驻兵阆中，闻知荆州危急，刘封坐视不救，以致关羽毙命。张心中怀恨，遂移兵上庸，欲杀刘封。但刘封兵权在手，不好妄动，张飞用刘父有谋位之心，诱刘藏入铜鼓，刘封不知是计，投身鼓内，被张飞滚下蝎子山。

此剧为净脚唱做工重头戏，武戏文演。安德功、同州儿、王赖赖演出代表戏。1955 年杨公愚请王赖赖住易俗社为王仲华、雷震中传授，并排练上演。今存 1961 年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·同州梆子》第一集书录王赖赖口述本。

粮食　眉户剧目。黄俊耀 1954 年编剧。叙农塬村互助合作化运动中，驻村干部张怀明简单急躁，反动富农阎老三勾结暗藏反革命分子阎九，借机栽赃诬告村长苗志诚。并煽动中农田生德藏粮毁粮，破坏统购统销。苗志诚耐心帮助张怀明，争取田生德，依靠群众，揭露了阎九的阴谋。阎老三垂死挣扎，指示阎九纵火烧粮，杀人灭证，终落法网。



此剧为唱做并重戏。1955 年陕西省戏曲剧院三团首演。1956 年参加陕西省第一届戏剧观摩演出，获剧本创作一等奖。导演任国保、宋英山，配曲马生采、党锡光、杨世科，舞美设计戴战友。演员有吴德、刘小虎、南怀容、姚承祖、杨淑琴、刘天顺、王玉珊、王斌、王群英、任永华、张亚莉等。今存 1955 年陕西人民出版社出版本。

嫁妆镰刀　道情剧目。1964 年罗铁宁编剧，中共扶风县委创作组改编。叙桂英婚后不满三天，即报名参加青年割麦突击队，公公支持并为其备了镰刀；婆婆不依，出于旧俗，藏了镰刀。桂英正在焦急中，忽然想起了陪嫁镰刀，天不明即上工割麦。

此剧为唱念工戏。1964 年扶风县人民剧团排练并参加陕西省第二届戏剧观摩演出。导演雷艺强，音乐设计雷福仓。王莲歌饰崔桂英，张明霞饰王老婆，杨扶义饰王老汉。今存 1965 年长安书店出版本。

辕门斩子　同州梆子传统剧目。又名《白虎堂》、《三换衣》。事见《杨家将演义》卷五。叙宋将杨延景为破辽邦之天门阵，命子宗保前往穆柯寨，夺取"降龙木"结果被擒。穆桂英爱慕宗保才貌，愿结连理，献出降龙木，共破辽兵。宗保无奈，私允其婚。回营后，杨延景以

违犯军律问斩。佘太君、八贤王求情无效。桂英赶至，献出“降龙木”，并愿共破天门大阵，延景始赦宗保。



此剧为须生重唱工戏。银福子、隋官儿、元元红、王谋儿、苟胜儿擅演此剧。1961年陕西省戏曲学校同州梆子班恢复演出，为雷平良演出成名作。1961年赴京演出，受到赞扬。秦腔亦有此剧目，系王文鹏、刘易平、焦晓春、刘茹慧演出代表戏。刘易平在同一唱段中采用欢、苦交替及字多腔急、半诉半唱的唱腔形式，别具一格，久享盛名。刘茹慧取王文鹏、刘易平之长，唱腔更显俏丽清扬，颇受欢迎。今存民国三十年(1941)西安德华书局木刻秦腔本，民国年间西安同兴书局木刻秦腔本，1950年西安太华纯益成书局木刻秦腔本，1954年长安书店出版《秦腔汇编》第一集收录秦腔本，1961年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·同州梆子》第一集收录本。

嘉兴府　京剧传统剧目。事见《绿牡丹》第二十九至三十三回。叙唐时，王伦被父荫得官嘉兴府，鲍赐安闻知，乃命骆宏勋、濮天鹏前往嘉兴探听。骆宏勋因浪子梅滔诬其婶梅修氏孀妇有私生子，怒殴之。梅滔控骆于嘉兴府，骆宏勋大闹公堂。濮天鹏行刺王伦被捉；鲍赐安亲入嘉兴，又率众劫了法场，救出濮天鹏。

此剧以武生、净脚为主的武打工重头戏，尤重筋斗功。民国三十二年(1943)延安平剧研究院曾作排演。为贯彻毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》精神，根据中央组织部长陈云指示，曾带此剧赴延长、延川等地农村演出，在乡间小土台上也坚持翻筋斗，使京剧的武打表演首次传入陕北农村。剧本佚。

蝴蝶媒　汉调桄桄传统剧目。叙隋末，越国公杨素专权，其党羽胡干，前往钱塘县上任，途中强纳民女柳碧燕为妾。张仲坚闻知，杀了胡干，救下柳碧燕，并送柳到宁罗山与未婚夫相聚。



此剧为大净(架子功)、丑脚(做功)、小旦(唱功)唱、做工戏。其本戏为南郑县桄桄剧团常演剧目，马仲福饰张仲坚，余林凤饰柳碧燕，谭明生饰胡干，深为汉中观众喜爱。1955年陈显远、孟学范整理《黑杀船》折戏本，南郑县桄桄剧团首排，并参加了1956年陕西省第一届戏剧观摩演出。张金凤导演。陈启民饰张仲坚，李共华饰胡干，许新萍饰柳碧燕。今存1956年长安书店出版的《黑杀船》演出本。

蝴蝶杯　秦腔传统剧目。连台本戏，共两本，四卷二十四回。事见《蝴蝶杯宝卷》及《蝴蝶杯》鼓词。叙明时，湖北江夏县令田云山之子田玉川，文武双全。一日出游龟山，遇总督卢林之子卢世宽抢夺渔翁胡彦娃娃鱼，并将胡彦打死。玉川抱打不平，打死世宽。卢府捉拿玉川，为胡彦之女凤莲所救，并于舟中偕订白头之约，然后逃走充军。凤莲持玉川所赠蝴蝶杯至田家认亲。布按三司提审县令，胡凤莲以父冤辩服三司。卢林征蛮受困，阵上为田玉川所救，卢招其为婿。待卢凤英入洞房后，真象大白，胡、卢二女同配玉川。



此剧为西安易俗社看家剧目之一，系小生、须生、小旦、大净唱做工并重戏。其中有折戏《藏舟》、《献杯》、《会审》、《洞房》常单独演出，久为流行。民国十年(1921)高培友、王伯明改编本，将四卷缩改为两本，并将《拜堂》改名《洞房》，突出了双生双旦戏的特点。陕西易俗社首演。导演及音乐设计陈雨浓。刘迪民、王安民饰胡凤莲，沈和中饰田玉川，刘箴俗饰卢凤英。名家荟萃，各尽其妙，一出《洞房》赴汉口演出，名噪荆襄。二十世纪三十年代后，王天民继演《洞房》，饰卢凤英，做工以笑取胜，誉满西京。民国二十一年(1932)赴北平演出全本戏，名震京师。《藏舟》一折，胡凤莲采用该社的改良新腔〔数罗汉调〕演唱，久为各地所效仿。1952年马健翎改编本，删掉后本，取掉双妻情节，只演前本，名《游龟山》，至《会审》结束。西北戏曲演出团首演。总导演封至模。刘毓中饰胡彦，刘易平饰田云山，孟遏云饰田夫人，姚裕国饰卢林，尹良俗饰田玉川，樊新民饰卢世宽，萧若兰、余巧云、李应贞、杨金凤于《藏舟》、《献杯》、《会审》等出戏中分饰胡凤莲。同年赴京参加全国戏曲观摩演出，获剧本创作奖和演出二等奖。1958年到1959年陕西演出团又晋京演出此戏，并巡回江南十三省，创造了四次晋京演出的纪录。同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄均有此剧目。今存民国年间陕西省城南院门义兴堂书局石印《蝴蝶杯寅集》本(共一、二、三、四册，一册三回、二册三回、三册七回、四册二十回)，西安德华书局民国三十年木刻《蝴蝶杯》四卷二十回本，1979年陕西人民出版社出版马健翎改编《游龟山》本。

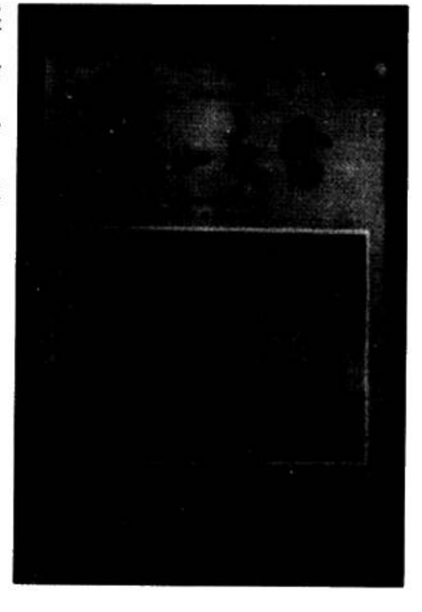


劈山救母　同州梆子传统剧目。又名《劈华山》、《宝莲灯》、《刘锡哭庙》。事见古代民间故事，宋元戏文《刘锡沉香太子》，元张时起《沉香太子劈华山》杂剧。叙唐时扬州秀才刘锡(现代演出多用刘彦昌一名)赴京应试，途经华岳庙问卦，与三圣母成亲。百日期满，刘锡赴京，三圣母赠宝剑送别。丞相贺彦以刘锡盗三圣母宝剑罪，奏明唐王。唐王欲杀

刘锡，三圣母至，言明原委，遂封刘为进宝状元，任洛州知府。上任途中遇妖，三圣母救之，并约在华岳庙相会。王母寿诞之日，孙悟空以三圣母嫁刘锡事，讥讽杨戬。杨怒，将妹三圣母压于华山之下。后于山下生子沉香，赖土地爷护送至刘锡衙中。刘锡继室桂英，生子秋哥。秋哥、沉香于上学路上，失手打死秦国舅子。刘锡夫妇送秋哥至秦府请罪，放沉香逃走，父子入狱。沉香遇霹雳大仙被收为弟子，练就一身武艺，大战舅父杨戬，劈山救母，劫狱救父，阖家团圆，遂得封神。

此剧为须生、武生、正旦唱做工戏。其中有折戏《二堂舍子》、《送灯》、《秦官保闹学》、《刘锡哭庙》、《劈华山》，常单独演出，广为流行。冉娃子、冬至儿演出代表作。秦腔、西府秦腔、汉调桄桄、汉调二簧均有此剧目。秦腔雷开元唱"刘彦昌哭得泪汪汪"一段最为有名。中华人民共和国成立后，西安易俗社有改编本上演，导演李可易。薛庆华、张咏华、郭葆华主演。陕西省艺术研究所藏传统抄本。樊粹庭改编移植豫剧本由西安狮吼剧团演出并收藏。

鹰山春雷　眉户剧目。陕西省戏曲剧院三团创作组1958年集体编剧。叙1958年高家坡秋季大旱，种不上小麦。怀水、黑牛组织社员打井，深掘三十余丈，仍不见水，人心浮动。苟木根偷懒不下地，高信天进城请人看风水地，要盖房子。书记高志宏组织社员讨论，决定绕阎王岭引摩天岭河水以解燃眉之急。在广大群众支持下终于排除困难，引水上坡，解除了旱情，及时播种。



此剧为唱念做工并重戏。1958年陕西省戏曲剧院三团首演。导演李文宇，音乐设计马生彩，舞美设计蔡鹤汀、蔡鹤洲。演员有吴德、刘小虎、张亚丽、杨淑琴、梁才、姚承祖、任永华、淡明芳等。1958年曾参加西北第一届戏剧观摩演出，同年并随陕西演出团晋京演出，曹禺撰文赞之。今存长安书店1958年出版本。

麟骨床　同州梆子传统剧目。又名《龙骨床》。事见《晋书·高祖宣帝》及《麟骨床》传奇。叙东晋元帝时，建康(东晋京城即今南京)无赖牛二与妹文嫣将牛二妻马氏打死，惧罪外逃。同卖身于吏部尚书张质府中。文嫣自负才貌，借花园采花，向质调情，强行非礼。质怒，将其兄妹赶出。路遇佞臣刑部尚书徐司理，收文嫣为义女，献于元帝。时西羌进贡麟骨床，人卧其上可以游仙。文嫣乘元帝醉卧麟骨床上，乃偷侍枕席，被郭后发觉。文嫣诡称元帝酒后戏己，不敢不从。元帝竟为文嫣美色所迷，遂纳为贵妃。文嫣得宠，即诬陷张质与郭后。一日，文嫣陪元帝同寝麟骨床，梦游仙界，嫂嫂马氏鬼魂忽现，文嫣惧怕，诉出打死马氏及诬陷忠良罪行，遂畏罪自杀。元帝悔悟，即命郭后还宫，并复张质原职。

此剧为花旦唱做工并重戏。其中有折戏《采花赶府》常单独演出。秦腔亦有此剧目。

1980年西安市秦腔一团改编演出本名《文嫣之梦》,删去了原作宣扬封建迷信,因果报应等情节,集中揭露了牛文嫣为谋求富贵而不择手段的野心和伎俩。今存1961年陕西省文化局《陕西传统剧目汇编·同州梆子》第一集收录孙仲宝收藏清同治初年抄本,西安市秦腔一团藏秦腔改编演出本。

音　乐

声腔与腔调

陕西地方戏曲剧种有三十余种，其声腔与腔调大致可分为八种类型：即梆子腔、皮簧腔、道情戏、曲子戏、花鼓戏、秧歌戏、影偶戏和吟诵戏。其中有的声腔和腔调只有一个剧种，如皮簧腔只有汉调二簧，有的声腔与腔调则包括几个剧种，在音乐上有许多共同之处。

梆子腔。含秦腔、同州梆子、西府秦腔和汉调桄桄。它们的唱腔音乐结构同为板式变化体，都有〔慢板〕、〔二六板〕、〔箭板〕、〔带板〕、〔滚板〕等基本板式及辅助板式〔二倒板〕，另外还有“麻鞋底”、“十三腔”等彩腔腔调。除〔滚板〕为苦音外，各板式均有欢音和苦音之分。苦音强调“4 、↓7 ”二音，欢音强调“3 、6 ”二音。两类腔调式均以徵调式为主，并兼用宫调式和徵、宫交替调式。欢音有七声音阶和五声音阶（属清乐音阶），苦音只有七声音阶（属燕乐音阶）。唱词多为齐言上下句体，主要句式结构有“二、二、三”格的七字句和“三、三、四”格的十字句，也有五字句和长短句式。各剧种唱腔的板式有慢、中、快、散之分。规整板式多为眼起板落。二十世纪三十年代以前均以二股弦为主奏乐器。唱词讲究韵律，有阴平、阳平、上声、去声之分，阴平、阳平统称为平声，上声、去声统称为仄声，一般上句用仄声，下句用平声。押韵多用十三辙，有少数用须遇辙和儿耳辙。合韵的规律是一、三、五上句不拘，二、四、六下句必押，个别大段唱词也有一韵到底的。除汉调桄桄用汉中方音念唱外，流布关中地区的三大梆子腔剧种（秦腔、同州梆子、西府秦腔），均用关中语言和语音，属中州音韵系统。三十年代以来，流行全省的秦腔，通用关中中府的语言与语音（即以泾阳、三原话为主）念唱。关中的语音声调调值情况如下表：

调类	阴平	阳平	上声	去声	备注
调型	低降调	低升调	高降调	高平调	两个阴声字连用，两个上声字连用，须变调。
语音调值 秦　腔 西府秦腔 同州梆子	21	24	42	55	
例字	张发	王明	李创	赵造	

梆子腔各剧种的唱腔，有一板一眼、一板三眼、有板无眼、整板散唱、无板无眼几种，但名称不尽相同。现将四个梆子腔剧种唱腔板式名称列表如下：

节拍　板式　剧种	秦　腔	同州梆子	西府秦腔	汉调桄桄
一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）	慢　板	慢板或称四股眼板	大　板	慢板
一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）	二六板	二六板或称原板	二　板	二六板
一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）	二倒板	二倒板	二倒板	二倒板
有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）或紧打慢唱（卄）	带　板	流水板	带　板	川板或称飞板
无板无眼（卄）	箭　板	箭　板	箭板或称闭口摞子	箭　板
无板无眼（卄）	滚　板	滚　板	滚板	滚板

道情戏。有道情（含关中道情、商洛道情、安康道情）和陕北道情。早期唱腔音乐结构形式均为曲牌联缀体，常用的曲调有〔节节高〕、〔皂罗袍〕、〔苦相思〕等，统称为“九腔十八调”。清代中叶以来，因受秦腔影响，除陕北道情外，均已发展为以板式变化体为主体的音乐结构形式。有〔慢板〕、〔二六板〕、〔箭板〕、〔滚白〕等基本板式。以徵调式为主，皆用七声音阶。〔滚白〕只有阴波（苦音），其他各板式均有阴波（苦音）、阳波（欢音）之分，每段唱腔的末尾都附有帮腔（即嘛韵），其中主要有“欢音韵”和“苦音韵”等。各板式之间均可加唱曲牌和小曲。都采用具有道情特色的乐器——渔鼓和简板。唱时不伴奏（〔串板〕、〔飞板〕例外），只倚腔接奏过门。多以七字、十字句为主，并兼有长短句式的“穿句子”。

曲子戏。即眉户，包括二华曲子、西府曲子、汉中曲子、安康曲子和商洛曲子。以曲牌

联缀体为主。唱腔曲调多为明清俗曲，有越弦、平弦之分，常用的曲调有“三十六大调、七十二小调”之说。均用连曲形式联套，以〔越调〕开始，必以〔越尾〕结束，中间所唱曲调必为同宫调式。曲调以徵、宫调式为主，兼用羽、商调式。同为七声音阶，部分曲调且有欢音和苦音之分。清末由坐唱搬上舞台演出后，采用秦腔的过场曲牌，打击乐器和锣鼓经。

花鼓戏。有八岔、大筒子、端公戏、花鼓等剧种。音乐唱腔结构有三种类型：民歌体、板式变化体、民歌与板式变化混合体。唱腔多为五声音阶，以徵调式为主，唱词以七字、十字句为多，多用当地方言土语，地方色彩鲜明。

民歌体，腔调多为民歌小调，保持着原来民间歌曲的基本形态，可一剧一曲，也可一剧多曲联唱，或与板式变化体交替使用，唱法多样，概无固定格局。如商洛花鼓戏中的小调，亦称花鼓子，伴奏仅为一铙一钹，锣鼓点也只有〔单纽丝〕、〔双纽丝〕两种。

板式变化体的唱腔音乐，分八岔和大筒子两种，系由湖北、湖南传入。八岔，主要有〔阳八岔〕、〔阴八岔〕两种腔调，初具板式变化形态。开头起唱，均由后台“叫板”，落句必辅后台帮腔，仅以锣鼓间奏，不用弦乐。大筒子唱腔音乐为结构比较完备的板式变化体形式，有〔老生调〕、〔小生调〕、〔半板〕等基本板式。除用锣鼓击节外，还配有筒子胡琴伴奏。如安康的大筒子戏，汉中的端公戏，商洛花鼓中的大筒子腔。

民歌与板式变化混合体的剧种唱腔音乐，既有民歌体唱腔结构的民歌小调，也有板式变化体唱腔结构的八岔和大筒子，如商洛花鼓，既可以用一种唱腔结构形式演唱一个剧目，也可以用两种唱腔结构形式合演一个剧目。

秧歌戏。唱腔音乐结构是由单曲体，即一剧一曲、单曲反复结构和民歌联缀体构成，同时兼有板式变化体的混合体制。关中秧歌（包括华阴和华县秧歌、韩城秧歌、西安秧歌、西府秧歌）、陕北秧歌、二人台均属此类，单曲反复或民歌联缀体多采用原来民歌曲调，如关中秧歌的《卖杂货》、陕北秧歌的《小放牛》、二人台的《五月散花》。板式变化体唱腔，多由民歌发展而成。如二人台就有〔散板〕、〔慢板〕、〔流水板〕、〔快板〕等板式。除二人台外，传统秧歌只有锣鼓伴奏，一般不用弦乐。民歌唱词多以五言、七言和长短句为主，曲中衬字、虚字较多。唱腔均以徵调式为主，间有羽、商调式，七声音阶和五声音阶兼有。

影偶戏。皮影有弦板腔、阿宫腔、碗碗腔、老腔、弦子戏，木偶有线戏。五十年代均搬上舞台演出。虽然所唱腔调不同，特色各异，而唱腔音乐结构则同为板式变化体。都有〔慢板〕、〔二流〕、〔紧板〕、〔飞板〕等板式，老腔、弦子戏都有一唱众合的帮腔形式，如老腔的“拉波”、弦子戏的“号子”等。唱腔多数有欢音和苦音之分，七声音阶和五声音阶兼用，并以徵调式和宫调式为多见。唱词以七字、十字上下对偶句式为主，并兼用五字句和长短句式。舞台演出，打击乐器和文、武场伴奏曲牌，主要借鉴秦腔和汉调二簧。各剧种都对原有的影偶戏唱腔音乐进行了多方改造，使之逐步适应了舞台演出的需要。

吟诵戏。有跳戏和赛戏两种，唱腔音乐体制同为吟诵体，以吟诵形式说唱，用锣鼓击节

伴奏。吟诵调有说、唱两种形式，说以吟诗为主，无固定调高；唱有固定曲调和无固定曲调之分。前者节拍较规整，后者节拍自由，均无音高规定。伴奏乐器为社火锣鼓，并有文鼓、武鼓之别。

陕西地方戏曲剧种的唱腔伴奏，主要有三种基本形式：一为随腔伴奏，一伴到底，如秦腔、同州梆子、汉调二簧、碗碗腔、老腔、眉户等；二为只奏过门不随腔的“静板”处理，如道情和陕北道情；三为不用弦乐，仅用锣鼓节句，如关中秧歌、陕北秧歌、八岔、跳戏和赛戏等。

过场曲牌与锣鼓经

陕西地方戏的过场曲牌有弦乐曲牌和管乐曲牌两种。弦乐曲牌即丝弦曲牌。管乐曲牌又有唢呐曲牌、笛子曲牌、海笛曲牌、笙管曲牌之分。除老腔、秧歌、跳戏外，各剧种常用曲牌均为丝弦曲牌和唢呐曲牌。秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄等地方大戏，虽拥有全部管乐曲牌，但仍以唢呐曲牌为主，应用最多。

陕西地方戏的过场曲牌来源大致有五个方面：一是古典曲牌，多由古代词牌而来，见于唐、宋词牌的有〔风入松〕、〔驻马听〕、〔画眉序〕等，见于宋元南北曲的有〔刮地风〕、〔朝天子〕、〔小桃红〕等；二是明清俗曲和民间器乐曲，如〔梳妆台〕、〔节节高〕、〔得胜令〕、〔寄生草〕、〔山坡羊〕、〔耍孩儿〕、〔剪剪花〕、〔柳青娘〕等；三是民歌小调，如〔绣荷包〕、〔哭长城〕、〔雪花飘〕、〔南瓜蔓〕、〔大金钱〕、〔银纽丝〕等；四是寺庙音乐，如〔浪荡山〕、〔雁儿毛〕、〔出山马〕、〔对美人〕等，均系西安道教鼓乐曲；五是各剧种唱腔音乐的演变，如〔西京牌子〕等，早期为唱腔曲牌，后变为演奏曲牌。

过场曲牌都有慢、中、快、散四种节奏，并有大小、紧慢、软硬、繁简、强弱等多种变化形式，可单曲或联套使用，也可采用全曲或半曲，摘段而用。板头起法可用换头方法，使其一曲多变。如〔流水空场〕，可有一般起法、四锤起、堂鼓起等。

丝弦曲牌，结构完整，曲调文雅细腻，常用弦乐、弹拨乐器及笛子演奏，鼓板击节，并用碰铃、木鱼击拍。

唢呐曲牌热烈、紧张。唢呐演奏时，经常用大铜器（堂鼓、大锣、铙钹）和小铜器（手锣、鼓板）伴奏，铰子击强拍。伴奏的锣鼓点，均与曲牌节拍一致，常用的起法有〔豹子头〕、〔倒脱靴〕、〔浪头〕等。

陕西各种地方戏的打击乐器与锣鼓经基本相同。常用乐器都有板鼓、堂鼓、大锣、铙钹、手锣、铰子、梆子、碰铃等。锣鼓经都有开场锣鼓、动作锣鼓、板头锣鼓和曲牌锣鼓之分。锣鼓经有单曲和套曲之别。开场锣鼓、程式动作锣鼓多用套曲，板头锣鼓和曲牌锣鼓多用

单曲。套曲并称复点子，多由几个单曲构成。单曲又叫单点子，多为一种节奏的反复。其中开场锣鼓、动作锣鼓为各剧种共有，大同小异。

锣鼓经有字谱。各剧种念法不同，通常采用谐音汉字标明。

乐队与乐器

乐队的沿革与建制　陕西地方戏曲的传统乐队向称“场面”。丝弦乐、弹拨乐、笙管乐为“文场”，打击乐为“武场”。其组织沿革与建制，因剧种有异、班社的物质条件不同，人员的配备和乐器的使用，亦各有区别，大体都经历了一个由小到大的发展过程。清末民初，除秧歌、花鼓、二人台等少数地方小戏，只编制五人外，多数剧种则编制为七至九人。其中编制九人的分工是：文场四人，分操二股弦、板胡、月琴、笛子，兼唢呐等；武场五人，分操鼓板、梆子、勾锣、铙钹和手锣，兼堂鼓、马锣、铰子等。流行较广，拥有班社最多的秦腔、同州梆子的文场编制最大，可多至十到十一人。如同州梆子，文场六人，分操二股弦、板胡、三弦、四弦、月琴（琵琶）和琥珀，兼唢呐、笙、管和笛子等；武场五人，分操鼓板、勾锣、铙钹、梆子和手锣，兼堂鼓、马锣等。二十世纪三十到四十年代，以西安和延安为两大中心，各地戏曲都进行过改良和革新活动，伴奏音乐虽有发展，而伴奏乐器变化不大，乐队建制仍多沿前制。

中华人民共和国成立初期，随着大批民营班社的改造，各级政府部门主管的全民和集体所有制剧团的建立，剧场及乐器等物质条件的改善，乐器和人员都普遍有所增加，至五十年代后期，乐队一般编制为十三人左右，最多为十五人。十三人建制的为：文场八人，分操板胡、低音板胡、二胡、高音二胡、琵琶、扬琴、三弦和笛子，并兼奏唢呐等；武场五人，分操鼓板、勾锣、铙钹、手锣、铰子、兼堂鼓、战鼓、梆子、马锣等。六十年代后，始分两种建制，除以民乐为主的县级剧团，仍循十三人建制外，省、地级重点院团，大都向中西混合乐队发展，武场尚无变化，仍为五人建制，文场则以板胡、二胡、三弦等三大件为主，增加了小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、单簧管、双簧管、长笛、小号、长号、圆号等乐器，乐队人员均发展至十七人以上，与武场总计最多可达三十人左右。

乐队坐位，大体可分两个阶段，本世纪五十年代以前，无论在城乡露天戏台或剧场演出，都是文场坐下场门一侧，武场坐上场门一侧。六十年代后，始有变化，乡下戏台演出，舞台较小，文、武场仍分坐两厢；城市剧场演出，舞台宽大，有同坐舞台一侧的，也有同坐台前乐池的，并另设专人指挥演奏。

伴奏乐器　陕西地方戏曲剧种常用的乐器有四十多种，大部分都为众多剧种所共有。可分拉弦乐器、弹拨乐器、吹奏乐器和打击乐器等四种类型。

拉弦乐器：

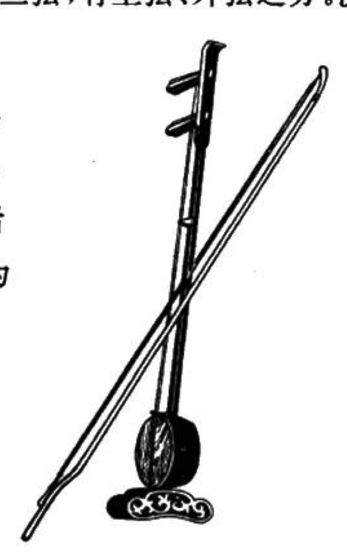
板胡，习称呼胡，有中音板胡和低音板胡之分。中音板胡为秦腔、同州梆子、西府秦腔、

汉调桄桄、老腔、弦板腔、道情、陕北道情、汉调二簧、阿宫腔所用；低音板胡为眉户和线戏所用。

中音板胡。由琴柱、琴壳、琴轴、琴弦、琴弓等部件构成。琴壳用料为椰子外壳，壳口贴一圆形桐木板，直径约十二点五厘米，壳顶雕有古铜钱状音孔。琴柱用楠木或紫檀木制成，上方下圆，长约七十五厘米，下端插于琴壳，通至壳外，底端设有弦钩。琴柱上方置椎形琴轴两个，以檀木或枣木雕制，长约十二厘米，上轴拴里弦，下轴拴外弦。琴柱中设腰码（千斤），以撑琴弦，高约二点五厘米，距琴壳间约二十五厘米。琴壳面板上方三分之一处施一下码（俗称码子），竹制，高约一点三厘米。琴弓分弓杆、弓毛两部分，弓杆为竹制，长约七十八厘米，中间弯曲，两端置孔，以系弓毛。弓毛由六百根马尾组成，有黑、白二色，以白色为最佳，而黑色较常用。琴弦两根，二十世纪五十年代前均用丝弦，后改用钢丝弦，有里弦、外弦之分。演奏前，先于琴柱与壳和弓毛的磨擦处熔滴松香，定准里外弦。



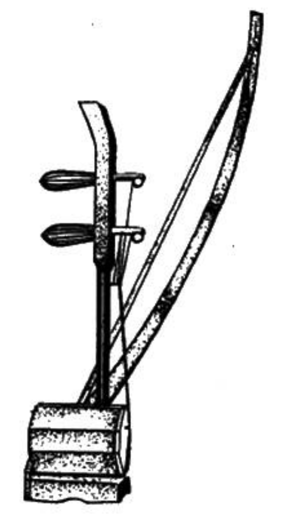
各剧种定调不一。秦腔等定“1 — 5”，同州梆子等定“$\underset{\cdot}{6}$ — 3”，阿宫腔等定“$\underset{\cdot}{5}$ — 2”，一般常用音域为f^1—c^3。音域超过c^3，须移低八度演奏。二十世纪三十年代以前不倒把，三十年代后始分两把，第一把位的音区为“2 — 6”，第二把位的音区为“4 — $\dot{1}$”，力度较强，音色刚劲清亮，又兼柔和，近于人声，可代人声拖腔。长于伴奏唱腔，亦可演奏曲牌。



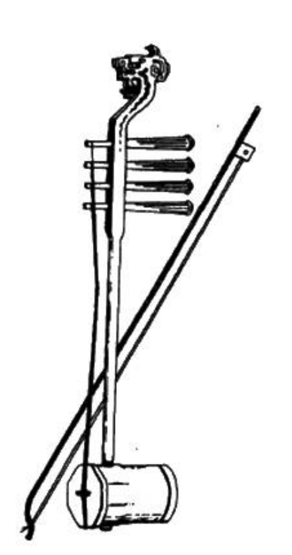
低音板胡，形状及质地同中音板胡，琴壳大，壳面直经为十三点二厘米，琴弓马尾长七十五厘米，腰码与码子间距三十五厘米。发音低沉宏亮，演奏同中音板胡，常用音域为a—a^2，定弦“$\underset{\cdot}{5}$ — 2”。

皮弦胡，线戏领奏乐器。形状质地同板胡。壳面直径十一厘米，琴柱长六十七厘米，琴弓以四厘米宽零点五厘米厚的竹板弯曲而成，马尾长五十九厘米，腰码与码子间距三十四厘米，里外琴弦均用牛筋弦，常用音域为a—a^2。演奏时左手食、中、无名指戴铁帽，不倒把，发音低沉厚亮，常附一种“咕咕咕”的特殊发声。

二股弦，俗称“二弦”或“硬弦”。同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄（二十世纪五十年代前）、秦腔（四十年代前）、弦板腔、阿宫腔的主奏乐器，碗碗腔的加花辅助乐器。民间多为自制。由琴筒、琴柱、琴轴、琴弓等部件组成。琴筒呈圆形或

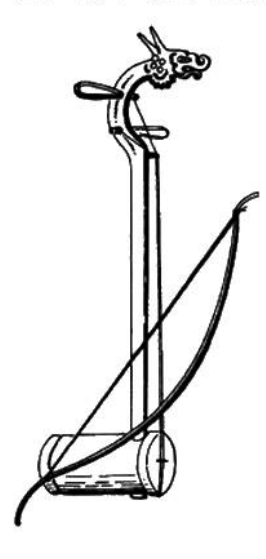


八棱形，直径约九厘米，以桐木或杉木板制作，长约十三点五厘米，筒面贴以桐木板。琴柱，多用乌木或其它硬木制成，为圆柱形，长约五十五厘米。琴轴两根，系黄杨木所作。琴柱中以丝线系制腰码（千斤）。筒面上施码子，以木或竹制作，与腰码间距约二十一厘米。琴弓略同板胡（用竹片）。弦硬而粗，均用牛筋制作，故名"硬弦"，现均改用钢丝弦。同州梆子等定弦为"6 — 3"，音域为 a^2—a^3，弦板腔等定弦为"5 — 2"，汉调桄桄定弦为"3 —6。演奏时，左手食、中、无名指均戴金属指帽"不倒把，擅用滑音，谓之移低翻高。音色尖细高亢。



四弦，陕北道情和二人台的主奏乐器。由琴筒、琴柱、琴轴、琴弓、琴弦、码子、腰码等部件组成。琴筒，椿木制作，六边形，长约十三厘米，直径约八厘米，以桐木板或内加大麻蝶胶所制纸板蒙面。琴柱，枣木或檀木制作，长约七十九点五厘米，呈下圆上方状。琴轴，四个，以梨木制作，横置琴杆上端，长约十点五厘米。琴弓，以竹片制作，长约七十一厘米，宽约三点五厘米，系马尾二支，长约五十九厘米，插于一、二弦，三、四弦之间。琴弦，传统用丝弦，现用钢丝弦，一、三弦为外弦，同度；二、四弦，为里弦，同度。码子，竹制，上刻四个弦槽。腰码，木制，系于琴柱中部。演奏时左手按弦，右手拉弓，常用音域为 c^1— a^2，二人台定"2 — 6"弦，陕北道情定"5 — 2"弦。音色浑厚、缠绵，长于跌宕起伏。

大筒子，为花鼓、大筒子、端公戏的主奏乐器。形状似同二股弦。由琴筒、琴柱、琴弓、腰码、码子和琴弦等部件组成。琴筒竹制，长约十六厘米，筒面直径约十厘米，蛇皮蒙面。琴柱以楠木或枣木制作，圆形，上端雕制龙头。琴轴两个，黄羊木制，分系里外弦。琴弓竹制，长约七十五厘米，弓毛以马尾束制，长约六十五厘米，讲究松软，称之为软弓。腰码木制，以丝绳绑于琴杆中部。码子竹制，置于筒面的二分之一处。传统琴弦为丝弦，现用钢丝弦。演奏方法近似板胡，定弦一般为"2 — 6"，音域为 d^1—e^3，常用音区为 d^1—a^2，音色浑厚，并带"嗡"音。



弦胡，弦子戏主奏乐器。由琴筒、琴柱、琴轴、琴弓等部件组成。琴筒以竹制作，长约十八厘米，直径约十点五厘米，筒面贴一桐木板。琴柱用节短而密的老竹根制作，圆形，长约四十五厘米。琴弦，里外均用牛筋弦。琴弓、琴轴、腰码等略同大筒子。演奏音域为 b—b^2，常用音区为 b — f^2，定"6 — 3"弦，音乐色清脆明亮。

弹拨乐器：



月琴，碗碗腔、老腔主奏乐器，同州梆子、阿宫腔、秦腔、汉调二簧的加花辅助乐器。有两根弦、三根弦和四根弦之分。形制相同，唯弦轴多少不等，品数不一。除老腔传统用三根弦外，一般常用两根弦，四根弦用之极少。四弦置四轴，相邻两弦一组，同度。三弦三轴，一、二弦为一组（同度），三弦为一组。两弦两轴，各定一音。其结构由琴箱、琴柱、琴轴、琴弦、琴托、小码、品、春秋及拨子等部件组成。琴箱呈八角形，箱壁用核桃木制作，箱面以桐木板贴制，讲究选用纵向木纹。箱背面下五分之一处置一扶手，谓之春秋，黄檀木制作，宽约五点五厘米，长约九厘米。琴柱贯通箱内，与丁字横木相接，长约六十七厘米，宽约四厘米。柱上端刻有弦槽，置二至四孔，装置弦轴。槽下口设一山码，高约二厘米，宽约六厘米。码下依次贴品八至十个。箱底置有琴托，厚约一点三厘米，长度略宽于箱底。拨子为龙柏木或活青竹制作，长约十三厘米，宽约一厘米，厚约零点二厘米。演奏时左手中指戴金属指帽，右手执拨子，常用音域为c^1—c^2。老腔用三根弦，定“$\underset{\cdot}{5}$ － 1”弦，碗碗腔、秦腔、同州梆子等用两根弦，均定“$\underset{\cdot}{5}$ － 1”弦。擅用扫、拨、滚、弹、滑及加花等技巧，音色委婉柔和、清脆有力。



四股弦，同州梆子特有的加花辅助乐器，形制略同月琴，唯颈短而曲，制作以楠木为最佳，全长约八十三点三厘米。琴箱宽约三十四点三厘米，厚约七厘米。琴头长约三十四点三厘米，宽约十五厘米。琴轴长约十二厘米，缚手（挂弦板）约九厘米。贴品八个，每个长约四厘米，宽约一点二厘米，高约一点五厘米，间距约三厘米。拨子以梨木制作，长约十二厘米，宽约一点二厘米，厚约零点三厘米。琴弦四根，牛筋制作，演奏时左手食、中、无名指戴铜制指帽，右手执拨子。一、二弦为外弦，同音高，三、四弦为里弦、同音高，音域为d^1—e^3，定弦“2 － 5”。音色坚实、清亮有力，“颗粒性”强。

琥珀，同州梆子早期特有的弹拨乐器，常用于伴奏旦脚唱腔和彩腔，也可演奏昆曲及丝弦曲牌。形呈八棱状，颈短头曲。多以楠木、桐木制作。主要部件有琴箱、琴头（含颈部）、琴轴、缚手等。全长约五十七厘米，琴头长约二十五厘米，回弦槽长约十四厘米，宽约二点五厘米。弦轴四个，每个长约十五厘米。琴箱直径约三十二厘米，厚约五厘米。缚手呈半月形，下端置四孔，用以扎弦。弦四根，以丝弦制作。拨子用竹或骨制成。

演奏方法同月琴。演奏时三、四弦（里弦）定“$\dot{5}$”，一、二弦（外弦）定“2”，常用音域为d^1—b^2。音色清脆响亮，近似琵琶，清末以来已为琵琶所代替。



小三弦，亦称“高音小三弦”，为陕北道情、弦板腔的主要伴奏乐器，形制同一般三弦，唯形体较小。由琴鼓、琴杆、琴头、琴轴、码子、拨子等部件构成。琴鼓面以桐木板或蛇皮制作，宽约十八厘米，厚约八厘米。琴杆以硬木为料，长约一百一十厘米。琴头上置三个弦轴。每轴长约十四厘米。码子以楠木或枣木制作，可上下移动，调节音高。琴弦三根，以羊筋制成。拨子，骨制，长方形，长约七厘米，宽约一点五厘米，厚约零点五厘米，触弦一端为三角形。演奏时左手食指戴铜指套按弦，右手执拨子拨弦。常用音域为d—d^2，老弦、中弦、子弦的定弦分别是“$\underset{\cdot}{5}$ — $\underset{\cdot}{6}$ — 3”。主要系单弹，亦可来回拨弹。单色清脆、多附有嘟噜音。

吹奏乐器：



唢呐，亦称喇叭。为秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄、老腔、跳戏等多数剧种同用的吹奏乐器。有大唢呐和小唢呐之分。

大唢呐，为三号唢呐，由哨子、中管、喇叭（碗碗）、气盘组成。通高约四十厘米。哨子，扁形，以苇子用麻丝和铜丝扎制，高约一点七厘米，上有吹口，下置底座。杆子，楠木制作，高约二十三厘米，上口直径约一点六厘米，下口直径约三点四厘米。上置音孔八个，前七背一，孔距相间约二点五厘米。中管以铜皮卷成，用于连接哨子和杆子。碗碗呈喇叭花状，铜制，上口直径约三点二厘米，下口直径约十四厘米，高约十五厘米，套于管子下端，气盘亦为薄铜片所制。吹奏时，讲究口功、气功、指法功和舌尖挑字功。二十世纪四十年代以前，筒音作“5”，以吹奏唢呐曲牌为主，亦可模拟鸡鸣、鸟啼、马嘶等。须弦乐兼奏时，以筒音作“1”吹奏。演奏昆曲，以上两音共用。四十年代后，筒音根据曲牌的定调而变。常用音域为g—g^2。多数曲牌，用两支唢呐齐奏。少数曲牌，用一支高音，一支低音配合吹奏。音色，高音尖亮，低音沉厚。

小唢呐，一般为五号唢呐，又名唧呐，结构造型同大唢呐。唯形制略小。通高约二十九点五厘米。为秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄、汉调二簧所用，亦为昆曲、二人台吹奏曲牌。演奏方法与大唢呐基本相同。常用音域为b^1—f^3。

管子，分木管、竹管两种。木管为同州梆子的重要吹奏乐器。由哨头和管筒组成。哨头用铜丝或麻丝扎芦苇子制成，上扁，下圆，长约五点五厘米，扁宽约一点三厘米，圆径约



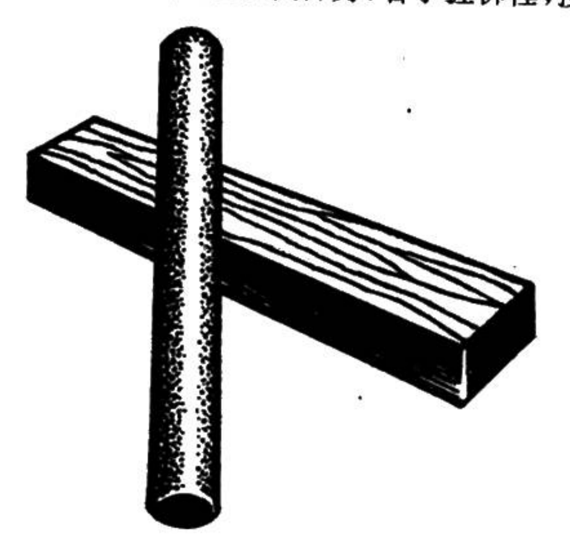


一点五厘米。管筒长约二十六厘米，内径约一点二厘米。上有音孔八个，前七背一，孔距约一点二厘米。吹奏时，通常以嘴含哨子深浅调整音高。常用筒音作 **5**，音域为 d^1—d^3。其中低音区音域为 d^1—a^1，多带鼻音，音小而粗；中音区音域为 a^1—d^3，音色明亮而丰满；高音区，为 e^3 以上，音高而尖，较难吹奏。各孔均能吹奏滑音，以五、六、八孔为著，亦能吹奏颤音、打音和花音。竹管，与木管形制相似，陕北道情主要伴奏乐器，哨头扁宽，圆径约为一点五厘米，管筒长约十七点二厘米，内径约一点五厘米，上置音孔六个。吹奏时，音域常用 c^1—c^3。吹 c 调曲调时筒音作“**1**”，吹 F 调曲调时筒音作“**5**”。

笛子。为多数剧种共有的吹奏乐器，多用梅笛，专吹笛子曲牌（亦称昆曲）。以竹制作，杆长约六十厘米，上开一个吹孔，一个膜孔，六个音孔，两个前出音孔和两个穿绳孔，杆身外面缠丝弦（有的不缠）。因剧种不同调高亦有不同，筒音用小工调（D 调）和正宫调（G 调），也有用工字调（A 调）的。常为许多剧种乐队的定调乐器。音色清亮、悠扬而柔美。

打击乐器：

梆子，秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄等梆子腔剧种的主要击节乐器。老腔、线戏、阿宫腔、弦板腔、道情、眉户亦有所用。以枣木和楠木制作，由梆棰和梆身组成。梆棰呈圆柱形，长约二十一厘米，直径约二厘米。梆身为椭圆柱形，长约二十一厘米，厚约二点五厘米。演奏时，左手执梆身，右手握梆棰，按板眼击节，无固定音高，有轻打，重打，花打等多种手法，通常要求打在板上（强拍），过门等处。“花打”时，谓打板，亦打眼，增强节奏，多用于过门之处。



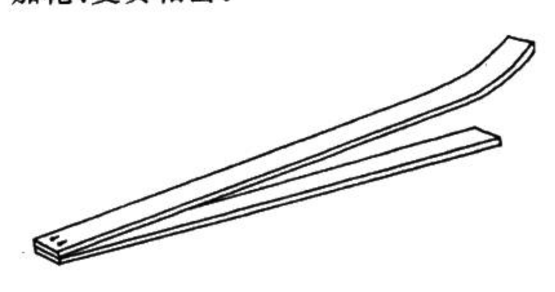
牙子。亦名指板，为多数剧种同有的击节乐器，共三块。以紫檀木或黄杨木制成，两头宽中间窄，宽处约六点八厘米，窄处约五厘米，长约二十六点八厘米。一页厚约一厘米，二、三页厚约零点五厘米。一、二页用丝绳扎系称上扇，三页为底扇，板上钻孔，以皮绳相拴。演奏时以左



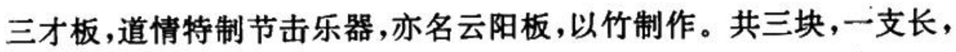
手拇指插入扇间，握底扇以撞击上扇，右手配击干鼓，形成板眼尺寸，指挥整体场面伴奏。音色清脆、坚实。



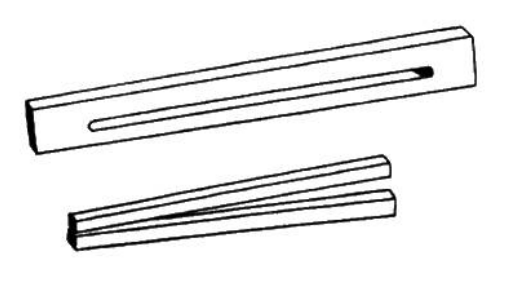
截子，又名梆子、二板子。线戏、碗碗腔、老腔、弦板腔特制击节乐器。以枣木或楠木制作。分上下两扇。每扇长约十五厘米，宽约三点二厘米，厚约一点八厘米，上端各有两孔，以皮绳系之，两板间距约七厘米。演奏时左手指穿于两板之间扇击，讲究击于板上（强拍），板谓之截口，击强拍即打截口。亦可加花、变奏相击。



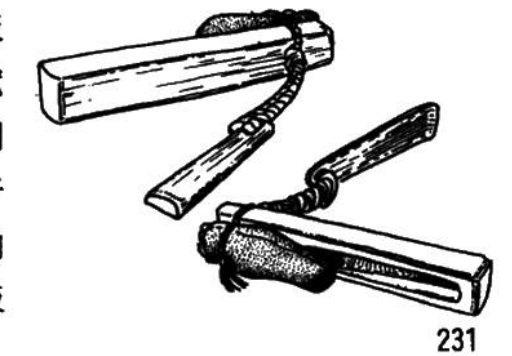
简板，道情的特有击节乐器。有两种形制，一为竹制，分两块，每块长约七十一点五厘米，宽约五点五厘米，厚约一厘米，前端稍向外弯。演奏时，一手执之，扇击作响。另一种为木制（枣木或杏木），亦分两块，每块长约六十五厘米，宽约五点五厘米，厚约一点五厘米，木板后部有两孔，孔间各垫铜钱两枚，以绳串连，握击发声。简板与渔鼓由一人兼奏，左手击简板，右手敲渔鼓，简板击正拍，渔鼓为花打。



蚱板子，弦板腔特有击节乐器，以竹木制作，共分三块。底板以枣木或梁子木制作，长约十六厘米，厚约二厘米。二、三块为竹制，每块长约九厘米，厚约一点五厘米。同于三块一端钻孔，以皮绳拴连。演奏时，左手握底板，上下摔击发声。音如蚂蚱嘶叫故名，可起干鼓和牙子板作用。



三才板，道情特制节击乐器，亦名云阳板，以竹制作。共三块，一支长，两支短。长支长约三十五厘米，短支长约三十厘米，板宽均约三厘米，厚约零点七厘米。演奏时，左手执短支，右手执长支，互相花打击节，发声泼辣明快。

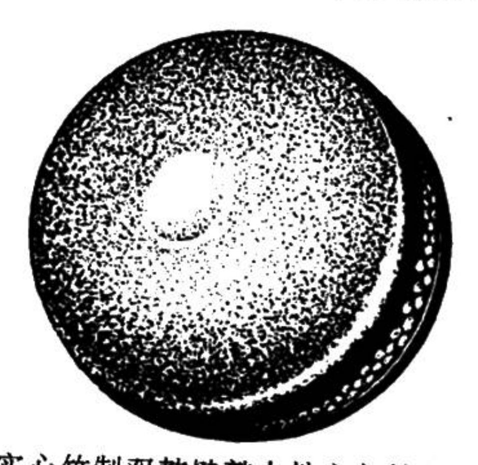


莲花落，亦称小牙子，弦子戏特制击节乐器。共两副，每副由一块梨木板上合一块竹板配成。梨木板长约十二厘米，宽厚各约三厘米。竹板长约八厘米，宽约二点五厘米，厚约零点八厘米。一副叫老牙子，一副叫子牙子。木板背面皆有刻槽，长约六厘米。老牙子槽宽而浅，音低沉浑厚；子牙子槽窄而深，音清脆响亮。演奏时两手各执一副，分别以虎口夹木板摔竹板

相击。一般左手执老牙子击拍，右手执子牙子加花。长于唱腔伴奏。

四页瓦，眉户、二人台特有击节乐器。形如小瓦，共四页。每两页一副，以竹制成。每页长约八至十一厘米，宽约三点五厘米，厚约零点八厘米。演奏时，左右手各执一副，相背而握，摇击或碰击发声。音色清脆响亮。

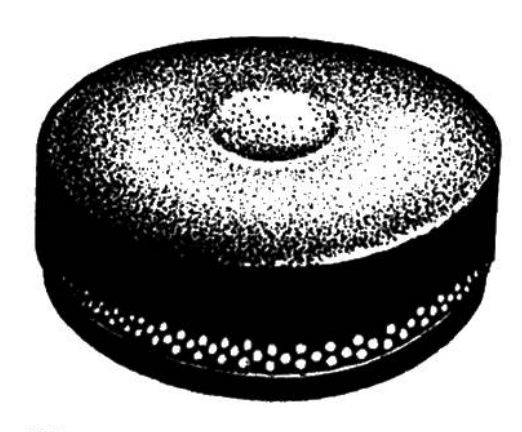
渔鼓，道情特有指挥乐器，竹制，形如竹筒，长约八十一厘米，直径约九厘米，以猪内脏薄膜或膀胱蒙一端为鼓面。演奏时，以右手指拍击，可嘣嘣作响。

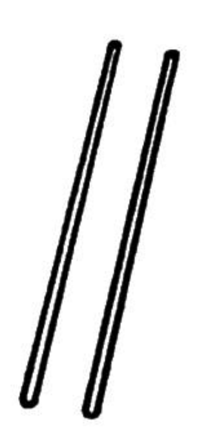


干鼓，亦名单面鼓，为秦腔等多数剧种的指挥乐器。由鼓框、鼓面两部分组成。鼓面直径约二十六厘米，鼓高约十厘米，鼓框用桑木制作，以牛皮蒙面，延至鼓框周围下约三分之二处。鼓心平面，直径约六点五厘米，比鼓框外沿逐渐高出二厘米。鼓框内径上口同鼓心，下口直径约二十四厘米，呈喇叭状。演奏时悬于专用架上，司鼓用实心竹制双鼓楗敲击鼓心与鼓帮，以“底棰”进行指挥。音如鞭炮，干脆响亮。有单击、双击、闷击、滚奏、泛击等技巧。常与牙子配合演奏，谓之“鼓板”。伴奏唱腔时，鼓楗密度较大，有时多于音符，向有紧锣密鼓之说。

暴鼓，为多数剧种的指挥乐器。形制同干鼓，唯鼓心较大，直径约十一厘米。音质宽厚，粗犷刚暴，常可指挥所有击乐造成浩大慷慨激越的气氛，领奏开场锣鼓及大人物上场吹奏的笙管曲牌。和干鼓并排，根据需要轮换使用。

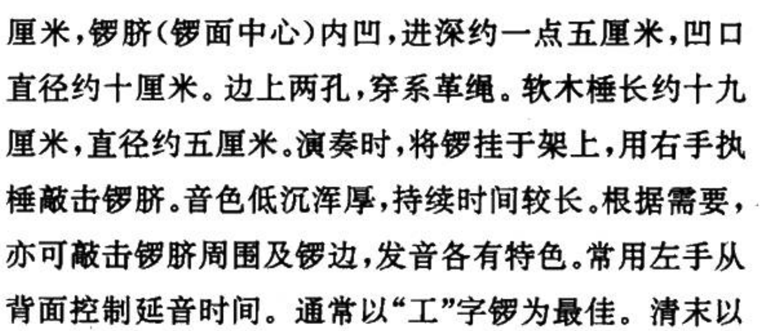
堂鼓，为多数剧种的共同打击乐器。分鼓框、鼓面两部分。鼓面用牛皮蒙制，直径约四十五厘米。鼓框用薄木板箍成，高约四十三厘米。鼓腰外凸，周围钉四个悬挂铁环。演奏时，挂于架上，司鼓用双木棰击鼓心和鼓心周围及鼓框。







疙瘩锣，陕北道情特有伴奏及效果的铜响乐器。黄铜制作，直径约三十四厘米，边宽约三点五厘米。锣面中心凸出成扁圆疙瘩状，直径为九点五厘米，高约二点五厘米。边上两孔，穿系革绳。击疙瘩锣的木棰长约二十厘米，一端以布包裹为软球状，直径约三厘米。演奏时，锣挂架上，以棰敲击疙瘩，音色宏亮悠扬。



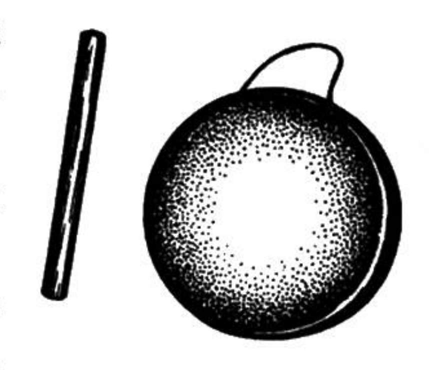
勾锣，又名大锣、湖广锣，为秦腔等多数剧种低音铜响乐器。圆形，以铜制作，直径约六十五厘米，边宽约三点五厘米，锣脐（锣面中心）内凹，进深约一点五厘米，凹口直径约十厘米。边上两孔，穿系革绳。软木棰长约十九厘米，直径约五厘米。演奏时，将锣挂于架上，用右手执棰敲击锣脐。音色低沉浑厚，持续时间较长。根据需要，亦可敲击锣脐周围及锣边，发音各有特色。常用左手从背面控制延音时间。通常以“工”字锣为最佳。清末以前，民间多为自制，形制及效果，大体相同。击音宏大雄壮，音量变化较大，花点多样。常用于伴奏笙管、唢呐曲牌，并在“大铜器”中可与铙钹配合开场、武打和大动作。独击可表示炮声、升堂、定更、响雷等特殊效果。



手锣，为多数剧种共用的铜响乐器。也叫小锣，汉调二簧称“勾锣”。铜制。锣面稍凸，直径约二十二厘米，边宽约一点五厘米。边上有相距约八厘米两孔，穿一皮绳。演奏时，挂于左手食指，右手执柳木锣板（长约二十五厘米，宽约三点五厘米，厚约零点五厘米）敲击。音色清脆响亮。二十世纪五十年代前，秦腔等大剧种常以手锣音高(f^2)定调。在乐队中为高音乐器，可与勾锣等配合，组成“大铜器。”（为老生、花脸、武小生多用）。与铰子配合，组成“小铜器”（为青衣、小旦、彩旦、文小生多用）。小铜器系以手锣为中心的锣鼓经，凡表现欢乐、轻快场面，常以手锣为主伴奏。



马锣，为多数剧种共用的铜响乐器。面平，铜制。直径约十九厘米，边宽约二点五厘米。边上两孔穿系革绳。用蜂窝形柳木棰，长约十九厘米，直径约一厘米。演奏时，将锣挂于铁架上，乐师右手执棰敲击，音色响亮热

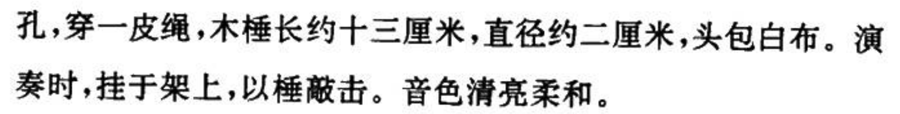


烈。固定音高为“六”字(D 音)。讲究收放音,有绝音、短音、长音、哭音等特殊技法。常用于表现激烈欢快,征战武打和神仙鬼怪出场的场面效果。

摺锣,花鼓特殊效果铜响乐器。平面,圆形,铜制。分高音和低音各一面,直径均为十厘米,边宽约二厘米,薄厚不同。锣板以薄桐木板制作,奏时左手执锣,右手执板,摔起而击,可“叮当”作响,一般由敲手锣者兼奏。

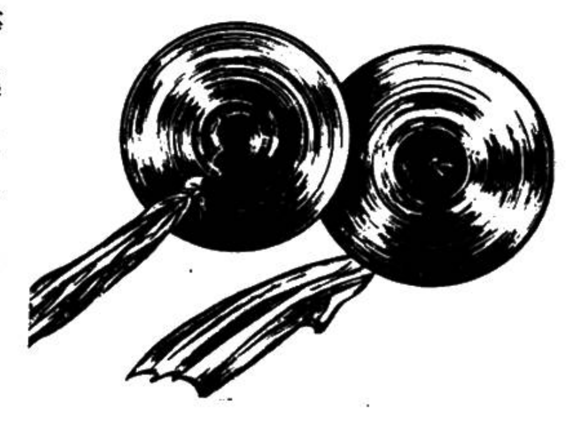


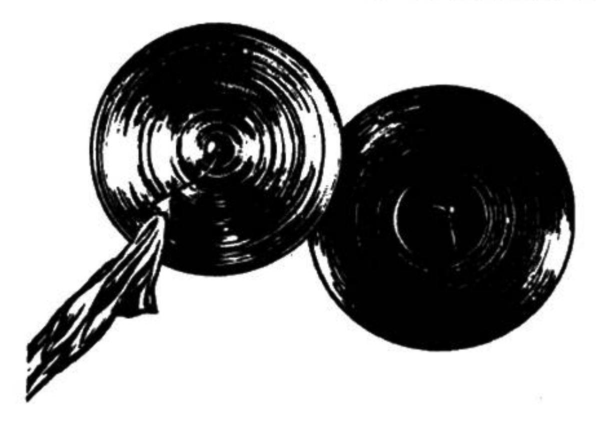
柿饼锣,花鼓特定铜响乐器。又名花鼓锣。平面、圆形,铜制。直径约三十七厘米,边宽约二厘米。边上两



孔,穿一皮绳,木棰长约十三厘米,直径约二厘米,头包白布。演奏时,挂于架上,以棰敲击。音色清亮柔和。

铙钹,又名大镲,多数剧种共有的主要铜响乐器。以铜锡合金制成。呈圆形,共分上下两扇,上扇稍薄,下扇略厚,合称阴阳扇,同等形制。扇直径均约二十九点五厘米,中心凸起部位为半球状,直径约八点五厘米,高约三点三厘米。凸部顶中心有一小孔,系一革绳,称为铙系。两扇的音高略有差别,但无具体的音准要求。演奏时左、右手各持一扇,上下或左右合击。持钹的方法为左、右手拇、食、中三指各控制一扇革绳,小臂带动腕关节相对敲击。有合击、单击、侧击、滑击等多种演奏技法。常与马锣配合使用。音高常用“工”字(F 调),音色清脆响亮,具有为武场乐曲搭起大架的特殊功能。收音同马锣,亦可视司鼓指挥,自行掌握。



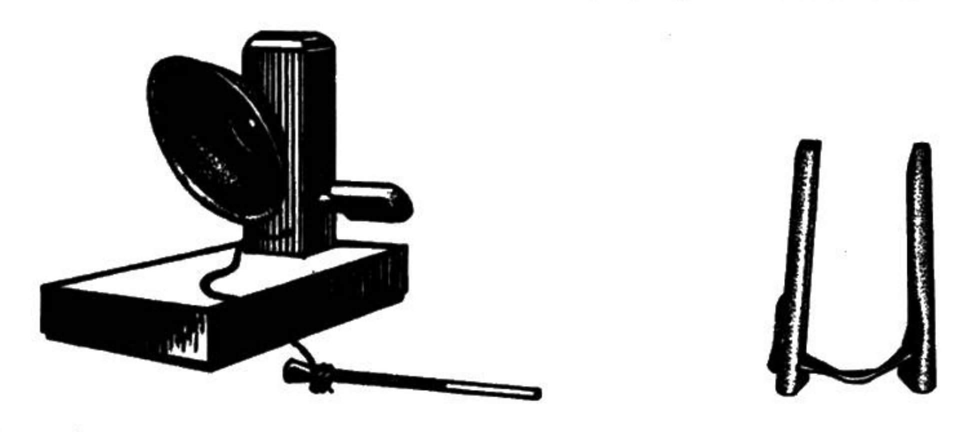


铰子,又名小铙钹、小镲,多数剧种共用的铜响乐器。形制同铙钹,形体较小。直径约二十四点三厘米,碗底系一革绳。中心为铰碗,口径六点二厘米,深约二点五厘米。两只一副,演奏时,两手各持一扇对击。属打击乐的中间声部,起稳定速度作用,多数每拍一击。技法同铙钹。音高为“工”字(F 音),在“小铜器”中,可与手锣配合小动作,在“大铜器”

中,起掌握板眼尺寸的作用。

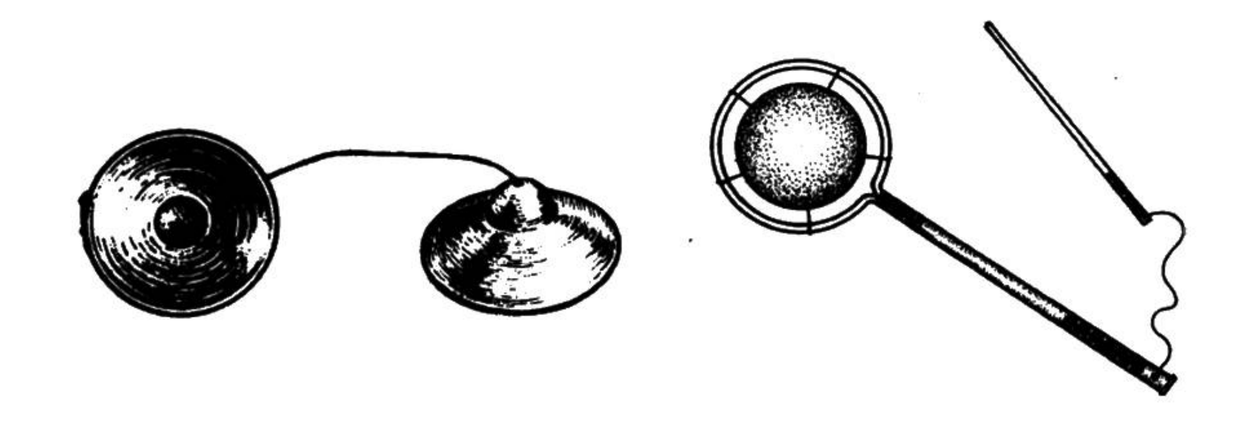
小铰子,又叫小铰铰,陕北道情特有的铜响乐器。形制同铰子,形体较小,直径约九厘米。中心为铰碗,口径约四厘米,深约二厘米,底孔穿绳操执。两只一副。演奏同铰子,发音清脆响亮。

碗碗,碗碗腔、老腔文场领奏乐器及击节铜响乐器。状如小碗,铜制,碗口直径约七点五厘米,深约三点五厘米,碗底置孔,穿一皮绳,系于支柱。支柱木制,高约九点五厘米,宽约三点三厘米,厚约二厘米。底座长约十五厘米,宽约九厘米,高约四厘米。铁棒长约十二厘米,直径约零点五厘米。演奏时,左手执铁棒敲击,右手配击梆子(截子)。发音清脆响亮。



水水,又名碰铃,为秦腔、眉户的击拍铜响乐器。两个一副,铜制,有碗形、铃形两种。碗形同碗碗。铃形直径约七厘米,底径约二厘米,深约三点五厘米,铃底各置底孔,用皮绳穿孔串连。演奏时,两手执奏,相击发声。音色清亮委婉。

铮子,线戏特有击节铜响乐器。形似平面小锣,铜制,直径约七点五厘米,边宽约零点五厘米,四周等距钻三至四孔,用皮绳或金属丝固定铁丝圈上。圈柄木制,长约三十七厘米,直径约二厘米。演奏时,左手握柄,右手以细铁棒敲击,发出“铮铮”之声,故名之。专用于线戏线偶调唱腔伴奏击拍和过门加花。



剧种音乐

秦腔音乐 秦腔音乐以梆子腔为主，在少数剧目里，吸收有昆曲、吹腔、罗罗腔、小调等腔调。

唱腔为板式变化体。基本板式有〔慢板〕、〔二六板〕、〔带板〕、〔箭板〕、〔滚白〕五种，辅助板式有〔二倒板〕，还有"苦中乐"、"软三滴水"、"哭腔子"、"麻鞋底"、"硬三滴水"、"十三腔"、"苦音倒板序"、"欢音倒板腔"、"喝场腔"、"大起板腔"等彩腔〔假嗓〕腔调。

〔慢板〕，一板三眼，为$\frac{4}{4}$节拍。曲调迂回婉转，抒情性强，句中常有较长的拖腔，长于表现人物复杂的思想感情和内心活动，多为生、旦两行所运用。常用于大段唱腔之前，或一句〔箭板〕、〔二倒板〕之后。可单独成段，也可和〔二六板〕组合使用，由上句或下句转入均可。因速度不同，有"快三眼"和"慢三眼"之分。"快三眼"为〔拦头板〕，以及由其变换节奏而形成的〔擢板〕。板头起法有"安板"、"塌板"等多种。〔阴司板〕和〔伤寒调〕为其两种特殊唱腔，音区很低，善于表现哀伤、懊悔的情绪，常在剧中人物处于昏迷状态时演唱，唱句灵活，可多至十句，少则一句，单独成段至少须唱四句。例如：

选自《窦娥冤》窦天章唱段

（阎更平演唱）

（塌板）慢速

サ（嘟 - 大.大 | $\frac{4}{4}$ 仓 才才得 仓大大大 才才 | 仓才 仓才 才才才 衣才衣才 |

【苦音慢板】

仓 1276 5 25 543 5 | 2172 1 5651 5765 | 5 525 1 76 5125 5 543 |

2521 2525 7651 2432 | 1·243 2512 5 543 2432 | 1·243 2521 7651 2512 |

5 43 2512 5 25 543 5 | 217125 1）6 5 5 43 | 2 1 0 2 2 1 76 |

手拖 着 （安）

5 1 1 6 5 6524 | 5 -（4576 5·2 | 1243 2521 7121 5·1 |

2312 4325 1243 2512 | 7·2 1243 2521 7651 | 2512 5）2 5 2543 |

无 娘

2 1 2521 7· 0 | 1· 76 2·（4 2171 | 2）5 1 1 7 6 5 |

儿 慢 慢 行 走，

4·（6 5651 5765 | 2 71 6 5 2565 4·6 | 5 56 1 76 5612 5765 |

4·5 2 71 6 5 5 525 | 6156 4）4 43 2 | 2 0 1 7 - | 2 5 1 2 1 76 |

忍住 了 伤 心 事

5·（2 1243 2521 7651 | 2512 5）2 1 2 | 2 0 3 2 1 2 1 76 | 5 -（下略）

痛 断 咽 喉。

〔二六板〕，一板一眼，为$\frac{2}{4}$节拍，旋律变化较大，长于抒情和叙事。可独立成段，亦可组合使用。常由〔慢板〕转入，也可转〔带板〕散唱和〔垛板〕，还可经〔二倒板〕转入〔慢板〕。起板法有〔摇板〕、〔原板〕、〔蛮带板〕等多种。落板法有〔齐板〕、〔留板〕、〔歇板〕、〔黄板〕、〔砸板〕五种。〔碰板〕为顶板唱法，〔留板〕可拖彩腔。速度有〔慢二六〕和〔紧二六〕之分，唱句多富变化，可多为几十句，少至一两句。为秦腔唱腔的基础板式，应用广泛，生、旦、净、丑皆可演唱。例如：

选自《打金枝》唐君蕊唱段

（苏蕊娥演唱）

【欢音二六板】

（前略）5 | i 6 5 | 6 i | 5 3 | 6 i 5 | 6 4 3 | 2 - |

我 父 王 打 坐 长 安 地，

2 0 | (32 32 | 13 23 | 54 32 | 1235 2 | 20 12 |

32 43 | 23 54 | 35 3523 | 1212 3235 | 2354 3523 | 1) 5 |
全

5 5 | 5 i3 | 2 16 | 3 6 3 | 5 (1 23 | （下略）
凭 文武 保 社 稷。

〔二倒板〕，系辅助板式，只有一个上句而无下句，一板一眼，$\frac{2}{4}$或$\frac{1}{4}$节拍，板起板落。一般分两个腔节，第一腔拖腔下行，第二腔后常导入其它板式，也可接彩腔。常作为〔二六板〕转〔慢板〕的过渡句，或在〔慢板〕前作为开导句，具有开导大段唱腔的作用。多为生、旦所唱。例如：

选自《辕门斩子》杨延景唱段
（刘易平演唱）

【欢音二倒板】

(大 大 | 大 大· | 1 - | 1 6 | 56 3 | 5 - | 1 56 |

72 76 | 56 17 | 67 65 | 3 2 | 22 76 | 56 23 |

5· 0) | 3 5 | 3 - | 3 3 | 6 - | 5 - |
焦 赞 传 孟 良 寨 （嗯）

5 3 2 | 1 - | 1 0 | サ 3 6 - 61 2 - | （下转【慢板】略）
太 娘 来 到

〔带板〕，紧打散唱形式，板头为$\frac{1}{4}$节拍，唱腔记为サ。有〔紧带板〕和〔慢带板〕之分。起板法和落板法皆有多种，可独立成段，也可与〔箭板〕、〔滚板〕结合使用，或从〔二六板〕转入。富于激情常用于戏剧情节高潮处，各类脚色均可演唱。节奏严整的唱腔称为〔垛板〕，按其节奏与速度不同，亦有〔紧垛板〕和〔慢垛板〕之分。另一种特殊唱腔为〔喝场子〕，一般由〔紧带板〕上句引入，善于表现极度悲痛的感情。例如：

选自《葫芦峪》诸葛亮唱段
（刘易平演唱）

【滚头带板】

0 | 0 |（得 | 拉大 | 衣打 | 衣 | 仓才 | 仓 | 才仓 | 才仓 | 衣才 |

（白）"哎咳"！

衣仓 | 衣 76 | 5 5 | 5 3 | 2 4 | 3 2 | 1. 5 | 2 5 | 1 1 |

【带板】

0 ）サ 5 3 2 1 - 2 . 5 2 1 2 2 . 1 6 5 -

老 贼 放 下 了

2 5 43 21 5·1 7 1 1 - 5. 4 3 2 - ⋮（另起板头）

泼 妇 脸，

【垛板】 中速自豪地

$\frac{1}{4}$ 0 25 | 5 5 | 7 | 2521 | 2 1 | 7 6 | 5 | 0 16 | 5 16 | 5 2 |

谋 计 不 成 是 枉 然。猛 想 起 周

5 | 0 7 | 7 4 | 7 | 0 1 | 1 2 | 4 3 |

瑜 威 名 显， 独 占 江

2 1 | 2 . 5 | 2 1 | 2 1 | 7 1 | 5 |（下 略）

南 半 面 天。

〔箭板〕，为无板无眼的散板，亦分紧慢，记谱为サ。板式舒展开阔，有一定力度，唱腔高亢激昂。有时只唱一句，后接〔慢板〕或〔二六板〕，起开导作用。常和〔带板〕、〔滚白〕等板式结合使用，独立的〔箭板〕唱腔比较少见。落板常用“黄板”，上句停歇时用“砸板”。在幕后起唱时，首句后一字常带“彩腔”。〔大起板〕属〔箭板〕一类，唱中必带彩腔，只有苦音，仅用于一定的人物与情节。例如：

选自《走雪山》曹玉莲、曹福唱段
（杨金凤、刘易平演唱）

2/4 (0 0 | 2·22 | 22 22 | 24 32 | 1·2 43 | 21 76 | 5 - | サ 065 45 7 6 5 -) i· 6 56 5· 43 2 - 25 1 76 5 - 56 5· 43 21 1 2 5 43 2 - ⁞（铜器过门略）⁞

(嘟 - 仓. 得 来呆 呆呆 仓呆 才呆 仓 呆呆 衣才 呆呆 仓 -)

（苦音）（玉莲唱）主 仆 们 双 双 逃 奔 忙，

5 5·43 2 - 1 2 3· 2 1 - 52 12 1·76 5 -（仓·大 仓 -）⁞ （下略）

（曹福唱）受（哎） 着 惊 来 跑 着 慌。

〔滚板〕，无板无眼，系散板节拍，唱词为散文体 的称〔滚白〕，由五字句构成的称〔滚板〕。是一种哭泣性板式，只有苦音，长于表现极为悲伤的感情。速度一般由慢渐起，起板由三棰击乐代起。可单独起板，也可与〔箭板〕、〔带板〕结合使用，落板需用击乐结束。例如：

选自《周仁回府》周仁唱段
（任哲中演唱）

较自由　慢起渐快

大 八 大 | 2/4 1 1 | 1 - | 2432 1 | 4325 1 |: 2432 1243 |

2432 1 :|: 2 3 1 3 | 2 3 1 :| 231 231 | 231 231 |

【滚白】

サ 4. 3 21 76 51 42 20 5 -) 02 55 25 43 21. 32

我叫叫一　声　　老

1.2 32 1 - ⁝ 32 13 44 21 65 2 7 - ⁝

天！　老　天！　异日兄长回得家来必然恨我，

01 23 21 22 7171 24 7. ⁝ 05 25 32 43 23 2 1 7 ⁝

把他　妻　献与严年　奴　才，　那时　节　我就说　哥哥呀

05 21 2 5 21 76 5 4 - 4 5 7 6. 5. 65 43 55 1 - ⁝（下略）

糊涂的兄长！　安

彩腔，系唱腔中的一种特殊拖腔，俗称“二音子”，均用假声演唱。音高八度，抒情性强，多用于人物感情激动，戏剧情节发展高潮之处。分慢板腔、二倒板腔、带板腔、箭板腔四类，计有“哭腔子”、“十三腔”、“苦音二倒板序”、“欢音二倒板序”、“大起板腔”、“喝场腔”、“苦中乐”、“软三滴水”、“硬三滴水”、“麻鞋底”等十余种。如“苦音二倒板序”：

2/4（打打 打打. | 1/4 i | i 76 | 5624 | 5 | i27i | 2i76 |

【苦音二倒板序】

5 6 i 2 | 5765 | 6 i | 4 2 | 576i | 5) | i 76 | 5. 3 | 6 4 5 |

老爹 爹 讲 话

2 i 7 | 5.642 | i276 | 5.i | 6542 | 5 56 | 5432 |

4/4 1 (252 1) i i i 7 | 4 76 5 2.5 5432 | i - 5 65 2432 |

不 思 想， （衣）

5 25 5432 i 24 2i 7 | i. 7 i 7 i | 0 2 2 i 7 6 5 | 4. i 65 43 |

2. 5 1 43 2 | 2 (i.6 5 7 6 5 | 4 5 2 7 6 5 4 3 | 25 1 2) （下接慢板）

又如“欢音二倒板序”：

【欢音二倒板序】

1/4 (打打 | 打打. | i | i.6 | 56 3 | 5 | i 56 | 7276 | 56i7 |

6765 | 3 2 | 27276 | 56i3 | 5) | 5.i | 65 3 | 6 53 |

天亮 气清

2 i 6 | 3532 | 3 i6 | 5.i | 65 3 | 5 65 | 3532 |

（安）

4/4 1 (323 1) i. 6 | 3 76 5 3.5 3532 | i - 3 5 3532 |

精 神 爽， （衣）

5 35 3 2 i 23 21 6 | i 6 i 2321 6123 | i – （下另起板头）

再如“喝场腔”：

【紧二六板】（男腔） （转带板紧打慢唱）

（前略）1/4 0 4 | 1/4 2 5 | 5 5 | 5 2 | i | i | 2 | 2 | 5 |

忍 不住 泪 珠 儿 直 往 下 抛，

i 6 5 5. 3 55 2 5 i – | 1/4 (尺4 | 3 2 | i i | ii. |

想 当 年

4324 | 3212 | 4324 | 321) | 廿 2 5 3 2 25 25 1 2 70 25 2 i. 6 5.（打仓.打仓）

（喝场）

不嫌我 沿 门 乞 讨，我的妻！

5. 3 2.5 25 i（打 仓打仓）5. 5. 3 232 i 2i 7（打 仓打 仓）i – 2 5 i 6 5 – ‖

（衣） （衣） （衣）

秦腔的唱词以七字句和十字句为主，其次，有五字句和长短句。唱词必须押韵，上句多为上声和去声；下句多为平声，以阴平声应用较多，需合十三辙。独立的唱段，要求一韵到底。道白基本上为韵白，具有音乐性和戏剧性。有些“叫板”或“道白”，在起唱时也必须带上一定的腔调。唱腔的传统定调为“三眼调”，即笛子下开三孔为“5”音，1＝G。建国后，逐渐形成定1＝F。

男腔的基本音域为$f—c^2$，女腔的基本音域为$f—g^2$，男腔和女腔的“彩腔”的假声音域为$f^1—c^3$。

唱腔除〔滚板〕和“喝场”外，各板式和彩腔均有“苦音”和“欢音”之分，以徵调式为主，也兼有宫调式。苦音常用来表现凄楚悲壮的感情，欢音常用来表现欢快轻松的戏剧情绪。苦音音阶为“5 6 ↓7 1 2 3 4 5”，强调应用“4”和“↓7”，欢音音阶为“5 6 7 1 2 3 ↑4 5”，强调使用“6”和“3”或“7”和“↑4”。“↓7”音比“♭7”略高，和“7”相距较远，和声配器中多作“♭7”处理，“↑4”音比“4”略高，距“#4”

较远，和声配器中多作"4 "处理。

秦腔的过场曲牌分丝弦曲牌和管乐曲牌两种。管乐曲牌又有唢呐曲牌、笛子曲牌、唧呐曲牌和笙管曲牌之分，总计多达二百余首，常用的约百余首。均有慢、中、快、散四种节奏，结构形式多样，有散起散落、散起整落、整起散落、只曲单用、反复重奏和多曲联套等。丝弦曲牌多用于伴奏人物情绪、点染环境气氛、承接上下场次、陪衬道白动作。管乐曲牌多用于帝王登殿、官员朝拜、队伍行进、开打比武、摆宴行令、供奉祭祀以及起霸、升帐、引子、尾声等。如：弦乐曲牌：

柳　青　娘

1 = F $\frac{4}{4}$　　　（又名《柳生芽》）

慢速　悲哀地

6̣· 7̣ 6̣ 5̣ 1243 | 2 3213 2 - | 5·7 6 2̇ 4·6 5643 |

2 5 45 3 2 1243 | 2 3213 2 - | 1̇ 1̇ 2̇3̇ 2̇3̇1̇7 6 2̇1̇ |

5 4561̇ 5 - | 5·6 1̇ 2̇ 2̇ 1̇7 6 5 | 6765 62̇ 4 4 3 2 5 |

6 2̇ 1̇765 4561̇ 5643 | 2 - 5 65 4 32 | 5· 65 4 3 2 5 |

6 2̇ 1̇765 4561̇ 5643 | 2 5 45 3 2 1243 | 2 3213 2 - ‖

唢呐曲牌：

流水空场

1 = F $\frac{1}{4}$

快速

大 | 仓才 | 仓大大 | 才才 | 仓 6 | 5 6 3 | 5·6 | i 5 | 5 i 3 5 |

3 2 | 1 | 1 ‖: 5 6 | 3 2 | 1 | 1 | 6 | 5 | 3 | 2 | 3 2 |

1 | 3 5 | 2 1 | 3 2 | 1 | 6 5 | 3 5 | 6 i | 5 3 | 2 | 2 3 |

2 3 | 2 1 | 6 5 | 6 i | 3 2 | 5 | 5 i | 6 5 | 6 2 | 1 |

3 | 2 1 | 2 3 | 1 | 1 6 | 5 6 | 1 | 1 2 | 3 2 |

5 6 | 4 3 | 2 3 | 5 | 5 i | 6 5 | 3 5 | 3 2 | 1 | 1 :‖

秦腔的锣鼓经有二百多种，亦有慢、中、快、散四种类型。结构分大型套曲（开场锣鼓）、中型套曲（如〔起霸〕、〔趟马〕等）和单曲三类。又有大铜器、小铜器、小三件等多种演奏形式。有的曲目，即可单用、双用，也可以全用和半用。如〔豹子头〕，就有〔双豹子头〕、〔单豹子头〕、〔半截望家乡〕、〔全望家乡〕等。

锣鼓经依其作用可分为四种：开场锣鼓，系大型击乐套曲。用于全戏开演之前，有渲染气氛、招徕观众的作用。常用的有〔湖广锣〕、〔十样景〕、〔暴落锤〕、〔南瓜蔓〕、〔串子〕、〔闹元宵〕等；动作锣鼓，用于配合演员的表演动作、说白、吟诗和武打。其中〔浪头〕、〔搜门〕、〔起霸〕、〔六合手架子〕等整套锣鼓可用于较长的程式性身段动作；板头锣鼓，用于起奏板头过门和开导演唱；曲牌锣鼓，用于弦、管乐曲牌的起、收和伴奏。如用于观望、思考或唱念时收截的〔三锤〕：

【慢三锤】

打 打. 打 | 仓. 打 仓. 打 | 仓 0 ‖

【紧三锤】

巴 | 仓打 | 仓打 | 仓 0 ‖

人物出门进门、归坐起坐、亮相时运用的〔四锤〕：

由慢渐快

【慢四锤】

サ拉打 打打 打打 打 0 嘟儿 | 2/4 仓. 嘟儿 | 仓呆 呆呆 | 才. 打打 | 仓. 嘟儿 | 呆 0 ‖

【软四锤】

巴 打打 | 仓呆 仓呆 | 才呆 仓 ‖

念白、颂诗中垫用的〔菜碟〕：

【大菜碟】之一

打. 打 | 仓. 嘟儿 才呆 | 仓. 打打 | 仓 0 ‖

【大菜碟】之二

打 | 仓 呆呆 | 才呆 仓 | 尺. 打打 | 仓 0 ‖

【小菜碟】

打 | 才 才呆 | 才 0 ‖

用于人物上、下场搜查等动作的〔水底鱼〕：

【水底鱼】

打 | 2/4 仓 才 ‖: 3/4 仓. 嘟儿 才才 | 仓. 嘟儿 才仓 | 2/4 衣仓 衣才 :‖

仓 才仓 | 衣仓 衣 | 仓 才呆 | 仓 0 ‖

锣鼓字谱说明：

打　　鼓板单击。

巴　　鼓板双锤同击。

拉　　左锤先泛击鼓、右锤立即打下。

嘟儿　鼓板双锤滚击。

冬　堂鼓单击。

尺　牙子一碰。

仓　锣、铙、钹、手锣同击。

才　铙钹、手锣同击，或铙钹单击。

扑　铙钹击闷音。

呆　手锣单击。

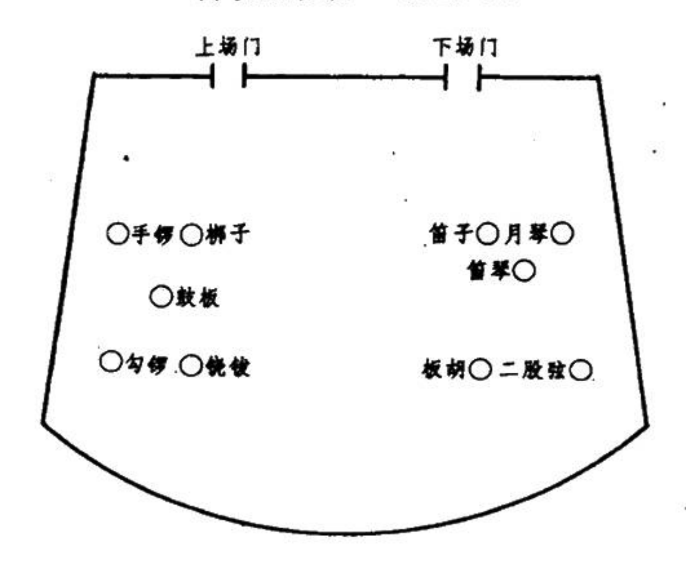
衣令　休止。

顷　锣、铙钹、手锣轻击。

秦腔乐队，清末至民初的传统乐队，分文、武场，由十人组成。文场五人，置下场口前，分操二股弦（兼唢呐或唧呐）、板胡（兼唢呐或唧呐）、笛琴（即京胡，兼笙或管）、笛子（兼唢呐或唧呐）、月琴（兼笙或管）；武场五人，置上场口前，分操鼓板（兼堂鼓）、梆子（兼铰子、战鼓）、勾锣、铙钹、手锣（分兼马锣、云锣和碰铃等）。其中文场兼用乐器共有唢呐二支、唧呐一支、笙一支、管一支、笛二支。兼用乐器没有严格规定，演出时可根据人员情况随时调配，整个乐队以板鼓为指挥，以二股弦为领奏。

二十世纪三十年代以后，经过改良，板胡变为领奏乐器，代替了二股弦的领奏地位，并增加了秦二胡和三弦。文武场坐位由上下场口移至台口两侧。从五十年代起，二股弦、月琴、管子、大号、笛琴等逐渐被废弃，又增加了中阮、大提琴、琵琶、扬琴、二胡、低音二胡等。乐队一般发展为十三人，文场八人、武场五人。七十年代以后，乐队又普遍扩大，增加了中提琴、小提琴、低音提琴、单双簧管等乐器。大体形成了中西混合乐队，编制扩至十七到二十人以上。文武场始于联璧演奏，或置下场口一侧，或居乐池，并由专人指挥。

传统乐队分工与座位图



同州梆子音乐　同州梆子音乐以梆子腔为主，兼有昆曲、罗罗腔、吹腔、小调等。唱腔音乐为板式变化体，基本板式有〔慢板〕、〔二六板〕、〔流水板〕、〔箭板〕、〔滚板〕五种。辅助板式有〔二倒板〕。另外还有“苦腔子”、“苦相思”、“十三咳”、“麻鞋底”、“硬三滴水”、“六梆子”、“八梆子”及“倒板序子”等彩腔。

〔慢板〕，亦称〔四股眼板〕，一板三眼，为$\frac{4}{4}$节拍，一般为中眼起、板上落。速度有快、慢之分，较快的称〔紧三眼〕，较慢的称〔慢三眼〕。另有一种〔阴司慢板〕，速度更慢。应用时可单独成段，也可前接〔二倒板〕、〔箭板〕，后转〔二六板〕等板式。抒情、叙事均可。例如：

选自《祭灵》刘备唱段
（王瑞亭演唱）

【三锤安】慢起渐快

（八八 八八 | 大八 大八 | 嘟 八0 大八 | $\frac{2}{4}$ 仓· 嘟 才才 |

仓 才才 | $\frac{3}{4}$ 仓 才·才 衣才 | $\frac{4}{4}$ 仓 才呆 才才 衣 | 仓 0 0 0 |
（i76i 565 432 | 1 i76i 565 45 |

【苦音慢板】
217 1）65 4 56 | 5· 4 2·5 21 | 5 5·4 55 21 |
满 营 中 （安）

5 5.4 55 21 | 2 16 5 4 | 5·（6 56 5 | i7 657 654 565 |

1·2 5i 65 432 | 1·212 45 i57 654 | 576 5）125 42 |
三 军

2 6·4 4·（5 24）| 1· 6 5·（6 4576 | 5）5·2 12 7 |
们 齐 挂

1· 7 2 1 6 5 | 4·5 6 5 4 - | (5656 i 6 5 i 6 5 |

孝，（安）

4·5 2 i 6 5 2 5 | 4 -) 5· 2 | 5·i 4 5 2 1 1 6 | 5 - 4 5 5 6 |

白 旗 招 展

6 5 4· (5 6 5 4) | 5· 4 2·1 7 | 7 5 4·2 1 76 | 5 - 5 7 1 |（下略）

雪 花飘， 白

〔二六板〕，亦称〔原板〕，一板一眼，$\frac{2}{4}$节拍，一般为眼起板落，以叙事为主。速度变化较大，表现力丰富，适合于各种脚色演唱，系同州梆子的基础板式。可独立成段，或前接〔慢板〕、后转〔箭板〕、〔流水〕、〔滚板〕等。例如：

选自《四郎探母》杨延辉唱段
（王谋儿演唱）

サ 0 5 5 2 1 6 5 -（大大 大大 | $\frac{2}{4}$ 大· 大 | 尺 i 7 |

（叫板）哎，娘 啊！

【苦音二六板】

6 5 4 | 5 6 5 | 6 i 4 3 | 2 5 i | 6 5 2 5 | 1) 2 5 | 5 4 2 |

（唱）儿 跪 在

1 1 7 6 | 5· (7 | 6 4 5 6 | i 7 6 5 | 4 6 5 | 5) 5 | 5 2 5 |

娘 怀

5 4 | 2· 1 | 7· (1 | 2 1 7 | 5·6 5 4 | 2 1 7 | 7) 2 |

泪 满 腮， 珠

2 5 | 2 7 | 7 - | 4 2 5 | 5 7 6 | 5· (7 | (下略)
泪 滚滚 洒 下 来。

〔二倒板〕，为起过渡引导性的辅助板式，只有一个上句，多分为两个分句。第一分句规整，记作$\frac{2}{4}$或$\frac{1}{4}$；后一分句散唱，记作サ。多用于〔慢板〕、〔二六板〕之前，或用于由快速板式转入慢速板式之中，起过渡作用。例如：

选自《辕门斩子》杨延景唱段
（王谋儿演唱）

（♩＝300）

サ 0 5 3 5 3 - ⋮ $\frac{2}{4}$ (大· 大 | 大 大 | 仓 6 5 | 6 i 3 5 |
（叫板）来来来 么！

【欢音二六板】

2 3 5 i | 6 5 3 2 | 1) i | 5 i | i i | 5 - | 5 2 |
（唱）八 千 岁 进 帐 来 他 把

渐慢

5 4 | 0 5 | 5 2 | 2 5 | 7 - | 5 5 | 7 6 |
功 表， 难 道 说 我 杨 家 无 有 功

【苦音二倒板】（♩＝96）

5 (5 | 5 5 0) | 5 5 i | 5 2 | 2 5 5 | 6 - | 5 5 |
劳！ 我 杨 家 投 宋 来

4 3 2 | 1 (2 5 | サ 1 -) 2 5· 5 3 2 - (下略)
不 要 人 保，

〔流水板〕，有三种形式，第一种叫“双棰”，有板无眼，记作$\frac{1}{4}$或$\frac{1}{8}$，后半板起正板落，用于慷概陈述；第二种称“喝场”，整打散唱，记作サ，用于哭喊号啕；第三种为“顶板”唱法，速度急快，亦叫“垛板”，常用于戏剧冲突高潮之处。例如：

选自《祭灵》刘备唱段
（王瑞亭演唱）

【流水板】
サ（i 0 i 0 i·i i i）5 1 5 - 5 5. 5 2 5 1 -
哭罢了 二弟 王把三弟

(喝场)
1 0 0（5 0 5 0 5 5 5 5）⁝ 5 2 1 1 - 6 5.（大仓·大
叫， 阆中王

仓 -）5 5 4 2 1 6 5 | 1/4（仓才 | 才 | 仓.才 | 衣才 | 仓才 | 衣才 |
翼德张！

仓 | 大大 | 仓才 | 仓才 | 衣大 | 大 | 仓大 | 仓 | 令仓 | 令仓 |

稍慢
衣才 | 衣仓 | 衣 | i·6 | 5 4 | 3 2 | 1·5 | 2 5 1 1）|

(双锤)
0 5 | 1 5 | 5 | 5 | 4 | 2 1 | 5 | 7 6 | 5 | 0 4 | 2 1 |
阆 中王 亡 魂 听 根 苗。虎 牢关

2 | 5 | 0 2 | 2 1 | 2 | 0 4 | 2 1 | 5 | 2 | 5 | 6 | 5 |
鞭 坠 紫 金 掉， 葭 萌关 赤 身 战 马 超。

0 2 | 2 2 | 7 | 7 | 0 5 | 5 5 | 7 | 0 1 | 1 1 | 5 |
夜 过 巴 州 生 计 巧， 收 来 严

5 | 5 | 6 | 5 | 5 0 | サ 6 6 3 6 - 5 4 2 5 5 6 5 4 -（下略）
颜 老 英 豪。 把 曹 操 教 你 吓 坏 了。

〔箭板〕，无板无眼，为板眼无固定时值的散板，记作サ，节奏自由，可单独成段，也可只唱一句，下转其它板式，长用于表现悲愤、昂扬的情绪，多用作幕后起唱。例如：

选自《破宁国》朱亮祖唱段
（段俊峰、李海运演唱）

【徵音箭板】

サ（0 5. 6 i i i i 2.2 i 7 6 i 3.5 6 i 5）
（嘟 仓. 嘟儿 来 呆 呆 呆 仓. 嘟 来 呆 仓 来呆 衣.呆 呆 仓）

6 - 5 3 - 2 2 3 - 2 6 5 5 5 3.5 2 - （下略）
本 公 打 马 离 朝 班。

〔大起板〕，常用于气势宏大之处，故名大起板。节拍、板眼和〔箭板〕相近似，唯唱腔加有彩腔，板头旋律与之不同。常用真嗓或真假嗓结合演唱，后带以拖腔，幕内只唱头一句词，后接〔二六板〕等板式。例如：

选自《沙陀国》李克用唱段
（王赖赖、李海运演唱）

（垂头子乱抖）

サ（大 仓 仓 仓仓 仓仓 仓仓 仓仓 仓.大 仓 - 仓仓 令令 仓 |

2/4 3 5 |: 6 3 5 :| 6 5 3 5 | 6 3 5 | 6 5 3 5 | 6 0 |

【欢音大起板】

サ i 5 i 2 i2 i 7 6565 4 5 2 5.6 5 4 3 2 12 5

渐慢

2 1 7 i765 4 5 i 2 i 2 i.2i7 6 5 6 i 3 6 5）

3 35 3.（大仓.大仓嘟仓0）┆ 33 2 – 20 20 6. 55.（大仓仓才仓才仓）┆

沙陀 国里 （嘿）

33 2 – i 6i 6.（大 仓才 仓才 仓才 仓）（下略）

摆酒 宴，

〔滚板〕，无板无眼，记作サ。有〔滚板〕和〔滚白〕之分，前者为五字句构成的上下句式；后者为韵文构成的散文句式，过门腔调基本相同，吟诵性很强，只有苦音而无欢音，多用于倾诉内心疾苦。例如：

选自《双阳托印》双阳公主唱段
（朱林逢演唱）

0 1 2（大 采）1 2（大 采）5 ┆（大 采采 采 采采 采

（公主叫板）（安 安 安）

（滚白头）

‖: 采采 采采 :‖ 采 大 采 ┆ 5 i 2 i7 65 65 4 0 5

2 5·6 54 32 125 21 7 65 4 i 2 i·7 6i 46 5）┆

【滚白】

5 i 6 5 i6 5i i 4 2 1 – ┆ 5 3 2 32 1 12 5 5. 0 ┆

说什么 你年迈苍 苍， 执掌不了军国大事，

55 26 32. 5 23 3 21 12 5 – 2 1 65 41 476 5 – ┆

看这期 间 还是我 双阳的国 败 （安）

5 5i 5. 432176 5 –（下略）

家亡 了。

彩腔，系用假声演唱的一种拖腔，可置于唱腔之中或唱段末尾，尤以〔慢板〕应用最多，除老旦、净脚外，各行当均有应用。长于强化情绪，增强艺术感染力。例如：

选自《香山还愿》妙善唱段
（李海运演唱）

【苦音二倒板】

2/4 5 1̇ 6 | 5 6 4 | 5 2 1 | 2 7 6 | 5 5 | 4 3 2 | 1 2 5 |

一 家 人 老 龙 殿

1 - | サ 7 6 5 1 5 5. 43 21̇ 7 - 5 7 7 6 1 (大. 大大 大大 大大 呆)

把 儿 相 劝， （安）

0 2 5.5 4. (大 5.43 2 5 | 4/4 1.2 1̇761̇ 51̇65 4 25 |

(白)哎！(唱)（衣） (呆)

【倒板序】

21 7 1) 255 3 21̇ | 7 1̇ 2 5 - | 5 0 1̇ 7 2 1̇ 6 5 | 4 5 1̇ 5 |

（衣） (衣) (衣)

2̇1̇ 7 1̇ 7 6 5 | 4 5 1̇ 7 6 5 | 2̇ 7 6 5 4.5 2 4 | 5 6 1̇ 4 6 5 | 5 0 （下略）

（衣） （衣） (安)

同州梆子采用关中东府、同州、朝邑语音方言演唱，以关中语音四声调值为准，用中州韵十三辙。唱词以七字句（二、二、三格）、十字句（三、三、四格）为主，其次还有五字句和长短句。上下句押韵，每两句为一个小段。唱段至少是两句，多数为四、六、八、十等偶数句形式。唱腔板式中，除〔滚板〕只有苦音外，其余各板式均有欢音和苦音之分。欢音的音阶为“5 6 7 1 2 3 ↑4 5”，徵调式，旋律中强调“3、6”二音；苦音的音阶为“5 6 ↓7 1 2 3 4 5”，徵调式，强调“7、4”二音，其它调式很少。吸收的昆曲、罗罗腔的调式，亦以宫、徵调式为多。演唱以笛子定调，一般定为1＝G调，唱腔音域为$g—g^2$，常用音域为$d^1—d^2$，除彩腔、〔大起板〕中用假嗓演唱外，其余多为本嗓演唱。男扮女脚中，除老旦外，均用假嗓演唱。

同州梆子的伴奏曲牌，有丝弦曲牌、唢呐曲牌和笙管曲牌三种，计四百余首，今存八十余首。以徵、宫调式为主，乐曲结束在强拍上。主要用于迎宾、设宴、祭灵、点

将、升帐、娶亲、庆寿等场面。配合表演、渲染气氛。丝弦曲牌有〔青天歌〕、〔柳生芽〕、〔苦相思〕、〔想亲亲〕、〔银纽丝〕等，主用弦乐演奏，并施以竹笛。唢呐曲牌有〔将军令〕、〔马道仁〕、〔点绛唇〕、〔风入松〕等。只用唢呐和唧呐，不用丝弦。笙管曲牌，必用笙管演奏，有的也配有弦乐与唢呐演奏，有〔一枝花〕、〔赛罗裙〕、〔小开门〕等多首。例如：

青　天　歌

（弦乐曲牌）

1＝C　4/4

中速稍慢　愉快地

（大 大大 2 3 6 5 ‖: 1 2 7 6 i 5 3 | 2 － 5 4 3 2 |

5 i 6 5 2 3 6 5 | 3 － 2 3 6 5 | 1 － 2 3 7 6 | 5 6 1 2 3 6 5 |

3 － 5 6 1 2 | 3 5 2 3 2 1 | 7 6 5 1 5 6 1 6 |

5 － 6 i 5 6 | 4 － 3 5 2 3 | 5 － 1 5 1 |

1 3 2 1 i 5 6 7 6 |[1.] 5 － 5 2 3 2 :‖[2.] 5 － ‖

风　入　松

（唢呐曲牌）

【大韵子头】

廿 拉大 大大 大大 大大0 才大八 仓才 才才 仓.才 衣才 仓.嘟 仓大

【冒头】

仓.嘟 仓大 才 ┆ 廿 6 i 3 6 5 6 ┆ 拉 仓.嘟 令仓 衣仓

唢呐	2/4 0 3 1 2	3 2 1 2	2 3 5	3 5	6 1 2	3 2 3
铜器	2/4 仓 台台	台台 衣台	仓嘟 台台	仓 吃	仓嘟 台台	仓 台台

1 3 2 1	6 1̇ 6	5 1 6 5	3 6 5 3	2 3 5
仓台 衣台	仓台 衣	仓台 台台	仓台 台台	仓台 衣台

5 1̇ 6 5	3 5 3 2	1 2 3 2	1 - ‖
仓台 衣	仓儿 衣仓	衣 仓	衣 0 ‖

同州梆子的锣鼓经，分开场锣鼓、动作锣鼓、板头锣鼓、曲牌锣鼓四种。

开场锣鼓。又叫“吵台”，应用于演出前，是由多牌子的锣鼓点联套而成，演奏起来时间很长。如〔湖广锣〕，包含〔三声鼻号〕、〔小泣颜回〕、〔加官帽〕及第一、二、三、四道〔窝子〕等。常用的开场锣鼓有〔湖广锣〕、〔桂花城〕两套。

动作锣鼓。配合演员各种表演动作所用的锣鼓。是根据剧情和演员动作的变化需要而定。有简短零碎的，有完整的，有联套的，灵活多变。常用的锣鼓点有：〔菜礤〕、〔五锤〕、〔豹子头〕、〔翻天鹞〕、〔十四锤〕、〔重头〕、〔浪头〕、〔当场变〕、〔四翻〕等。有些动作锣鼓，不依锣鼓的特点命名，而是根据表演的内容与形式命名的，如〔相思锣〕、〔拉骆驼〕、〔摆场〕、〔道姑〕、〔七寸〕、〔拉架子〕、〔战沙〕、〔跌跋〕、〔着气〕等。

板头锣鼓。应用于各种板式的开头，不同的板式和各板式唱腔速度的不同，均各有特定的锣鼓点作向导，引出它的唱腔来。常用于〔慢板〕的有〔二锤安〕、〔三锤安〕、〔三锤安带重头〕、〔紧三锤安〕、〔苦腔尾巴〕、〔小三件〕、〔苦腔大尾巴〕等。用于〔二六板〕的有〔慢尾巴〕、〔二六苦腔〕、〔小带板〕之一、之二、之三、〔单锤带板〕、〔紧三锤带板〕等。用于〔流水板〕的有〔流水尾巴〕、〔硬四锤〕、〔流水搓板〕、〔紧三锤〕、〔流水砸板〕等。用于〔箭板〕的有〔乱斗箭板〕、〔三锤箭板〕、〔紧箭板〕、〔空白箭板〕、〔鸭子拌嘴〕、〔撩子箭板〕、〔大起板〕等。用于〔二倒板〕的有〔二倒板鼓头〕，用于〔滚板〕的有〔渗锤〕。

曲牌锣鼓。一部分曲牌中的伴奏锣鼓，无专有名称，多用于唢呐牌子，又名“吹歌带家司”，即又吹又打。曲牌有〔地溜子〕、〔雁儿落〕、〔老吹腔〕、〔小乐〕、〔节节高〕、〔唢呐皮〕、〔石榴花〕、〔三眼腔〕、〔尾声〕等。

打击乐的锣鼓经，与今秦腔基本相同。例如：

【滚头】

サ 拉大 大大 巴0 大八 | 2/4 仓. 嘟 才大八 | 仓. 嘟 才大八 | 仓. 嘟 才. 嘟 |

仓才 才才 | 仓儿 才才 | 衣大 衣 ‖: 仓儿 才才 | 仓才 衣 :‖ 仓 才 |

仓 才 | 仓 - | 大八 大 | 仓. 大八 | 仓 0 ‖

锣鼓字谱说明：

巴　干鼓、暴鼓、双锤击。

拉　双锤先后击鼓（双锤急促分击）。

八　左单锤击鼓。

大　右单锤击鼓。

嘟　双锤快速滚击。

仓　勾锣、铙钹、手锣同击。

才　铙锣、手锣同击。

台　手锣重击。

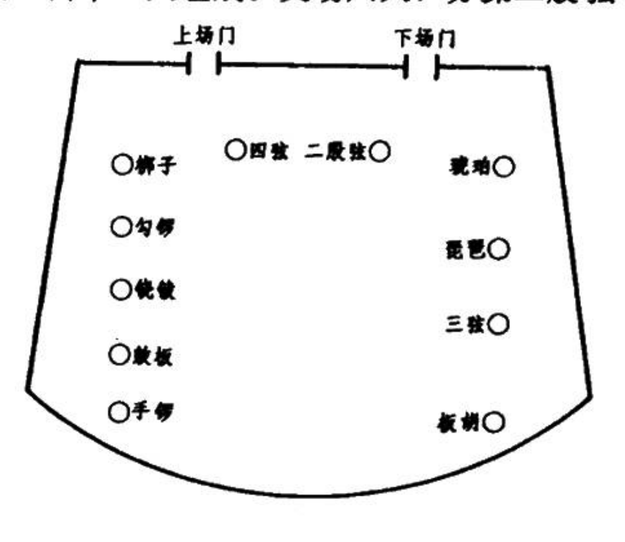
令　手锣轻击。

衣　空拍。有时铰子或指板独击。

儿　休止。有时手锣垫击。

吃　铰子独击。

同州梆子的传统乐队，分文、武场面，由十一人组成。文场六人，分操二股弦（兼笛子、唢呐、嘟呐、笙）、四弦（兼小铰、笙）、琥珀（兼管子、笙）、琵琶（兼笙）、板胡（兼唢呐、笙）；武场五人，分操鼓板（兼暴鼓、堂鼓）、梆子（兼星儿、马锣、云锣）、勾锣和铙钹。有特色的乐器为二股弦、四弦和琥珀。前两者称为同州梆子音乐之胆，分置舞台正中两边，琥珀为该剧种所特有，伴奏技艺高难，久已失传。整个乐队以鼓板为指挥，以二股弦为领奏，其分工与座位如图：



汉调桄桄音乐　汉调桄桄音乐以梆子腔为主，并吸收有小调，吹腔，吟诵体的〔板歌子〕、〔壳壳子〕，宗教曲调的〔佛句子〕、〔道歌子〕等。

唱腔结构为板式变化体，基本板式有〔慢板〕、〔二六板〕、〔四条弦〕、〔箭板〕、〔川板〕、〔稍板〕、〔滚板〕。辅助板式有〔二倒板〕，另外还有彩腔多种，有“麻鞋底”、“十三腔”、“三滴水”等。

〔慢板〕，一板三眼，为$\frac{4}{4}$节拍。系汉调桄桄唱腔中速度最慢的板式，旋律沉稳细腻，长于抒情，亦可叙事，唱词多为十字句。唱腔为上下句体，上句多为四个分句，词格为三三二二，起板规律为中、中、板、头。下句亦多为四个分句，词格三、三、二、二，起板规律则为中、板、中、头。唱句可四句单独成段，亦可两句或四句用于成套唱腔之头。因速度、情绪、用途不同，还有〔慢三眼〕、〔快三眼〕、〔还阳板〕之异。〔快三眼〕多表现紧急、悲壮的情绪，〔还阳板〕多用于起死回生之处。〔慢板〕的起板曲较多，有十板头、五板头、三板头、牵板、十八铰子等。并附以彩腔，其腔调有“麻鞋底”、“十八腔”、“三滴水”等。例如：

选自《拣柴》姜秋莲唱段
（曾建芳演唱）

（十八腔）

サ 0 (5 -) 1 6 5 - (大大.) 5 25 6 5 | 4 - 5 25 6 5 |
(叫板)乳娘 走 啊！ (唱)（哪 衣 呀 哈 啊 那 衣 呀 哈

5 25 6 5 5 25 6 5 | 4 - 5 25 6 5 | 5 25 6 5 2 5 1 2 |
衣 呀 那 哈 哪 衣 呀 哈 啊， 哪 衣 呀 哈 衣 呀 哪 哈 哪 衣 呀

5 - (5 4 3 2 | 5 4 3 2 5 5 4 32 | 1 - 2 5 5 |
呃）（牵板）打 才 呆 呆 呆 才 呆 才 呆 才 才 衣 呆 才 0 呆 才

2 5 5 2 4 3 2 | 1 - 5 5 4 | 2 5 5 2 1 7 2 |
呆 才 才 呆 才 衣 呆 才 0 才 才 才 呆 才 才 呆 才 衣 呆

1 - 1.6 1 6 | 5 5 1 21 1761 6543 | 2171 21 2 5 55 42 5 |
才）

2432 22 5 2·555 5432 | 1243 2521 71·4 2176 | 5 12 1765 4 5 24323 |

【苦音慢板】

2172 1) i7 65 4 52 | 6 5 43 2 4 4323 | 2321 7 6 5 5 4321 |

羞(呀 啊)答 答(呀) (安)

5· (6 565 1 543 243 4 | 2176 56 5 2512 4 32 | 1243 2521 7 12 1765 |

4 5 1 321 | 5 576 5) 5·3 25 5 | 5 43 24 7 (7176 5) |

出 门(呀 来

4·3 4 426 5· (1 6524 | 5) 4·3 2 5 2176 | 1· (11 7125 1 |

将 头 低 (呀 安) 下，

5 44 4443 2432 12 1 | 5·6 1243 21 7 6765 | 4·5 6545 1 543 4 424 |

2125 1) i·6 5 5 | 5 43 24 7 (7176 5) | 6 5 4 4 5 43 2176 |

忍 不(哇) 住 伤 心 泪

5 (2555 5 543 24324 | 2125 1) 5 5 43 | 2 7 1· 6 5i43 |

点(呀) 点 如

25 3 2176 5 - | 7· 43 2 6 5 | 1· (2 7125 1) | 1· 2 5 2 5 |

麻。 在 家 中 (安)

1· 2 5 4 5 | 5·6 5 4 5·6 5 43 | 2 5 2421 7 2 | 1 - (下略)

(安) (安) (安) (呃)

〔二六板〕，一板一眼，为$\frac{2}{4}$节拍。速度快于〔慢板〕，多为中速或稍快，长于叙事，也可抒情，为汉调桄桄中的主要板式，唱词多为十字句或七字句。唱腔为上下句结构，多数不分腔，可连续演唱，起唱规律多为眼起板落。可单独成段，也可用于慢板之后。因速度、唱法不同，又有〔慢二六板〕、〔快二六板〕、〔抽板二六板〕等区别。〔慢二六板〕多用于心平气和的叙述，〔快二六板〕多用于表现激昂高涨的情绪，〔抽板〕多用于表现尖锐激愤的情绪。起法有鸭子干拌嘴、小三件、花梆子、咙咚子等。例如：

选自《映锋剑》梁月英唱段
（曾建芳演唱）

【苦音快二六板】

2/4 0 5 | 6 5 4 3 | 2 5 2 | 5 7 | i 6 5 43 | 2 5 5 |
你 今 日 全 不 念 夫 妻 情 份，

3 2 5 | i 4 | 3 2 5 2 | 1 2 5 | 5 6 4 3 | 2 4 7 6 | 5 - |
难 道 说 也 不 要 白 门 骨 血？

（彩腔）
5 0 | 5. 43 | 5. 2 | 7 - | (7 1 2 5 | 1 -) | 5. 2 |
白 白 郎 夫！ （呃）

5 2 | 7 2 | 1 - | (2 5 5 2 | 5 5 4 3 | 2 1 71 2 | 1) |
（啊 哎 呀）

5. 2 | 7 7 | 7 2 | 1 - | (2 5 4 3 | 2 4 4 23 | 2 1 71 2 |
奴 的 夫 呀！（啊 哎 呀）

1 -) | 5. 2 | 5 2 | 7 2 | 1 - | (2 5 5 2 | 5 4 3 |
（呃） （啊 哎 呀）

2 1 71 2 | 1 -) | 5. 2 | 1 - | 7 2 | 1 - | 5. 2 |
（呃 呀 啊 哎 呀 呃

1 － | 7 2 | 1 － | サ 4. 3 2 － 1 76 5 － （下略）

呀 啊哎呀 安 呀 呃）

〔四条弦〕，是〔二六板〕中特殊唱腔，上下句根据唱词多少自由反复，乐队只奏过门，至接彩腔时唱奏合一，只有欢音，没有苦音，轻快活泼，诙谐风趣，多用于丑脚演唱。例如：

选自《长坂坡》米珠唱段
（陶河清演唱）

2/4 (尺 冬 | 冬 － | 5 3 | 5 3 | 35 32 | 1 － | 35 32 |

【四条弦】

35 1. | 1 0) | 2 6 | 6 － | 6 3 | 6 6 | 5 － |

马 挎 将（来）将 挂 袍，

(35 32 | 35 32 | 35 32 | 1 －) | 5 5 | 3 3 | 3 5 |

就 像 九 天 月 儿

1 － | (5 3 | 5 3 | 35 32 | 1 －) | 3 3 | 6 6 |

高。 男 儿 扭 得

3 3 | 5 － | (5 3 | 5 3 | 35 32 | 1 －) | 3 5 |

封 侯 印 临 阵

（彩腔）

3 3 | 3 － | 5 － | 1 － | 1 0 | i 6i | 6 5 | 4 － |

回 来 挨 一 刀。 （哪 衣 呀 哈 哈，

i 6i | 6 5 | 4 － | i 6i | 6 5 |

衣 呀 哪 哈 哈， 哪 衣 呀 哈

i 6 i | 6 5 | 2 5 | 1 2 | 5 – （下略）
衣 呀 哪 哈 哪 衣 呀 哈 呃）

〔二倒板〕，是一种过渡性板式，速度变化较大。慢速为一板一眼，$\frac{2}{4}$节拍；快速为有板无眼$\frac{1}{4}$节拍。旋律奔放富有激情，多数只唱一个上句，不能单独成段，用于成套唱腔的开始或转折之处，在转折处常由〔二六板〕倒入。例如：

选自《程夫人闹朝》程夫人唱段
（许新萍演唱）

$\frac{1}{4}$（大 | 大大. | 1·3 | 2 1 | 2161 | 5·6 | 1 61 | 2321 | 5613 |

【欢音二倒板】
2165 | 3 5 | 3235 | 2161 | 5）| 6 | 6·3 | 3 36 | 3216 |
叫 声 三儿

5·1 | 6165 | 3 5 | 3532 | 1（632 | 1）| サ 3 7 6 1 3·5 2 –（下略）
把 车 备，

〔川板〕，又叫〔飞板〕，第一类包括〔慢攒字板〕、〔紧攒字板〕，均为有板无眼，慢的为$\frac{1}{4}$节拍，紧的为$\frac{1}{8}$节拍。演唱有两种情况，一种为一板一字，板板相连，中间不留空板；另一种也是字随板连，但词组或句子之间留有空板，比较自由。第二类包括〔大川板〕、〔紧川板〕和〔喝场〕，均为紧打慢唱，过门为$\frac{1}{4}$或$\frac{1}{8}$节拍，唱腔记为サ。〔喝场〕只有苦音没有欢音，多用于悲愤呼叫时的演唱。〔川板〕可以单独成段，也可两种类型轮换使用，还可与其他板式连接使用，善于表现慷慨激越的情绪，多用于剧情矛盾冲突呈现高潮之处。例如：

《六号门》胡二、胡妻唱段
（李共华等演唱）

$\frac{1}{4}$（嘟 | 拉大 | 大大 | 衣大 | 衣 | 仓仓 | 仓. 个 | 才仓 | 才仓 | 衣才 |

衣仓 | 衣 | 2 | 1 2 | 7 6 | 5 5 | 4 3 | 2 4 | 3 2 | 1 2 |

【苦音大川板】（紧打慢唱）

7 2 | 1 1) | サ 2 6 i 7. 6 5. 32 5 5. 2 3 2 1 5 -

（胡妻唱）他 那 里 （啊） 泪 掉

2 i 6 5. 43 2 1 2 - 0 (大大 仓) 5 3 2 1 5. 4 2 5

把 我 劝， 这 件 事 你 叫

4. 2 3 2 3 2. 1 - 7 6. 5 - 0 衣大 大大 |

我 作 难。 (大大 大大

4/4 仓 2 1 2 7 6 | 5 - 4 6 | 1/4 5 | 哪儿 | 拉大 | 衣八 | 衣 |

仓 | 仓 | 仓 | 仓儿 | 才仓 | 衣仓 | 0 | 2 | 1 2 | 7 6 | 5 1 |

【大川板】（攒字板）

6 5 | 2 4 | 3 2 | 5 5 | 2 5 | 1 1) | 0 4 | 4 4 | 4 | 4 |

（胡二）此 事 可 急

0 4 | 4 2 | 7 | 0 4 2 | 4 3 | 2 1 | 0 2 | 6 | 5 0 |

不 可 缓， 爹爹 醒 来 费 周 旋。

0 2 4 | 4 2 | 2 4 4 | 7 0 | サ 0 4 2 4 3 2 1 2 - （下略）

不卖 子来 无 路 走， 我心 碎 断。

〔箭板〕，无板无眼，记作サ，唱腔和过门都比较自由，适合表现壮阔昂扬的情

绪，唱词为七字句或十字句，可只唱一句亦可连唱至数句。多用于其他板式之前于幕后演唱，或用于成套唱腔之结束处，也可独立成段，句间一般只用铜器间奏。如：

选自《临潼山》李渊唱段
（陈启明演唱）

サ（0嘟 拉大 大大大大 仓才 仓才 仓 - ┆ 1.2 43 2 2 2 1 32 6 1 4 6 5 -）┆

〔吉音散板〕

5 3 232 1 61 32 1 5. 55. 5 3 1 ┆ 5 32 12 16 565 5 -

叫 家 将（来）李秦 先，你与 爷禀（来）传 传 传。（大

0 0 0 ┆ 43. 2 32 32 165 165 5 3 21 2 ┆

仓. 大大 仓）晓 与了 马 三 保 来段子 贤，

5 5 3 0 3 21 6 6 6 5 - ┆（下略）

刘鸿 吉 家将 殷 开 山。

〔稍板〕，无板无眼，记作サ，专用于武将、武生、武旦、净等上场时所唱，旋律起落幅度较大，音域宽，真假嗓配合演唱，气势宏伟。可单独成段，也可用于其他板式之前。头一句最有特点，可有三个分腔，头腔落“2”音，二腔落“5”音，三腔落“i”音，腔间用铜器和过门间奏，构成一个比较稳定的宫调式唱段，以后的唱腔则和〔箭板〕基本相同。例如：

选自《断桥》白云仙唱段
（曾建芳演唱）

サ（嘟…… 拉大 大 ｜ 1/8 仓 ｜ 仓 ｜ サ 仓大 0嘟 仓.嘟 仓呆 0嘟 仓嘟 仓呆 0 ｜

♪=♩

1/4 仓 ｜ 仓 ｜ 才仓 ｜ 衣才 ｜ 仓 ｜ 才仓 ｜ 才仓 ｜ 衣才 ｜ 仓 ｜

サ 大 0嘟 仓.嘟 才才 才呆 仓 - 5 - 1 5 5 5 5 5 5 5 4 3 2 - 6 1

【稍板】

4 5 6 5 -) 1 1 6 5 - 4 6 5 5 43 2 - 0 0嘟 |

与（呀） 天 兵（那） (嘟…… 仓大

2/4 仓儿 仓才 | 才仓 衣才 | サ 仓呆 0大大 仓 - 才才 才. 大大 仓 -

212 32 11 76 1 4 6 5 -) 432 1 2 5. 2 3 2 6 5 6 - 5 - 仓 才 仓)

打 一 仗 (大

51 5 1 6 51 5 1 6 2 0 2 0 5. 43 21 2 5 1 - （下略）

提 心 在 口，提 心 在 口，（呃 呃 呃）

〔滚板〕，无板无眼，记作サ，吟诵性强，只有苦音没有欢音，可单独成段，亦可和其它板式套用，宜于表现悲痛、哭诉的情绪。唱词有五字句和韵文句两种，后者又称为〔滚白〕，二者的唱腔、过门及伴奏基本相同。例如：

《宇宙锋》赵艳容唱段
（许新萍演唱）

サ (拉大 大大 | 1/4 仓 | 仓 | 仓.才 | 衣才 | 仓 | 才仓 | 才仓 |

衣才 | サ 仓 才. 大大 仓. 嘟 才才 才 仓 - 4 3 2 - 1 6 4 76.5 -)

【滚白】

666 4 6 5. 43 2 1 4 4.3 2 1 4 5 - 6 5. 43 2 1

我 叫 叫 一 声（啊） 哑 奴 （啊） 哑 奴 我 的

65 i 5 5 43 23 2 1·2 43 2·2 6·5 4 0

好 妹 妹 呀！ （安）

5 - 56· 5 - (43 33 23 2 1 6 -) 6·5 65 3 21·

（安） 分明是啊

0 2 5 3 4 25 1 6 65 6 1 0 43 25 66 32

康 建 业 主 谋， 我 爹 爹 主 使， 差 人 盗 走 了

55· 5 51 2 632 532 5 25 65 1 4·5 6

宇宙 锋 宝 剑， 进 宫 刺 君 未 遂， 丢 剑 逃 跑，

66 6 5 43 2·3 21 1 25 43 63 5 43 2 1

将祸 嫁 于 公 爹 呀， 以 报 他 指 鹿 为 马

4 4· 6 5· 43 2 - (1 1 76 1 4 6 5 -) （下略）

之 仇。 （啊）

（八 大 才 才 才 八大 仓 -）

除此，有类似于数板的〔板歌子〕、〔壳壳子〕、〔扑灯蛾〕等，是只有节拍节奏变化，而没有旋律的吟诵性唱腔，多用于诙谐风趣的人物。

从宗教音乐和民歌中吸收的曲调有：用于佛教人物和神仙的〔佛句子〕，用道教人物和神仙的〔道歌子〕，用信徒求神上香的〔拜香锣〕，用于大将坐帐的〔粗腿子〕等。还有许多吹腔，现已失传。

汉调桄桄唱腔粗犷豪放，慷慨激昂，又兼清雅细腻，轻快活泼之美。唱、白过去以洋县话为主，称“下河派”，现在以汉中话为主，称“上河派”。唱词以七字句、十字句为主，其次是五字句及长短句等。唱腔中除〔滚板〕只有苦音没有欢音外，其余板式均有欢音（硬音）和苦音（软音）之别。欢音的音阶以“5671234”为主，其次是“56123”五声音阶；苦音的音阶为“5671234”七声音阶，没有五声音阶。调式以徵调式为主，间用宫调式，其它调式很少。演唱时定调多为1＝F，也有1＝G或1＝♭E的，男女同腔同调。唱腔旋律有生、旦、净、丑之别，一般用本嗓演唱，彩腔多用假嗓演唱。常用音域为$f—f^2$，用假声唱时音域可达d^3。

汉调桄桄过场曲牌有丝弦曲牌和管乐曲牌两种。原有丝弦曲牌一百余首，中华人民共和国成立后，由于艺人谢世大部失传，现收集到的只有二十二首，如〔八月桂花

香〕、〔四合四〕，〔小开门〕、〔抬轿曲〕等，主要用于打扫、纺线、抬轿、祭奠等，有的有欢音和苦音之别。管乐曲牌（包括笛子、管子、唢呐）也有一百余首，现收集到的仅二十余首，如〔二六唢呐〕、〔大开门〕、〔金钱花〕、〔小开门〕、〔刮地风〕等，主要用于迎宾、拜堂、坐帐、排宴等。这些曲牌，基本上都是只曲，套曲已大部失传。丝弦曲牌例如：

闹洞房

1＝G

2/4 尺冬 尺 | 32 1 2 | 3 5 3 | 5 6i 6543 | 2 － ‖: 5 5 i | 6 5 | 3 2 3532 | 1 － :‖: 2 1 2 | 1 － | 7·7 7 7 | 7 0 ‖: 7 7 7 | 7 7 7 | 7·7 7 7 | 7 0 :‖ i 6 5 | i 6 5 ‖: 5 5 i | 6 5 | 3 2 3532 | 1 － :‖ 5 1 2 | 3 35 3 2 | 5 1 2 | 3 5 3 | 7 7 7 | 1 65 3 5 | 6 － | 3535 6 i | 5 － ‖

（呆. 呆 呆呆 呆）（呆呆 呆 呆呆 呆 呆. 呆 呆呆 呆）（呆）（呆）（衣呆 来呆 呆）（呆呆 呆）

此曲常用于拜堂入洞房等欢乐场面，可根据需要多次反复。

唢呐曲牌例如：

将军令

唢呐 ‖サ 0 0 2 － 0 | 4/4 0 0 5 2 5 65 | 4 － 4543 2 57 |

击乐 ‖サ 冬冬冬 0 冬 隆. 龙龙 0 | 4/4 仓 仓 当才 当才衣才 | 仓 才 0才 0才衣令 |

6 6 0 6 2 6 i 3 | 2 - 6 2 i · 6 | 564 325 623 i 6 |
仓才才才 衣才才才 衣才 衣才衣才 | 仓 才才 衣才 衣才衣令 | 仓 才 才 衣才 衣才衣令 |

5·3 6 i 565 4543 | 2·32 52 3432 | 1 · 2 52 3 2 |
仓 才才 衣才 衣才衣令 | 仓 才才 衣才 衣才衣令 | 仓 才才 衣才 衣才衣令 |

1 - 63 6 i 3 | 2 - 6 23 i · 6 | 564 325 6·2 i · 6 |
仓 才才 衣才 衣才衣令 | 仓 才才 衣才 衣才衣令 | 仓 才才 衣才 衣才衣令 |

5 5 6 i 5 65 4543 | 2·3 5 6 3·2 1·3 | 2 - - - ‖
仓 才 0才 才才 | 仓 才 仓仓 衣才衣 | 仓 - 0 0 ‖

此曲常用于摆队、练兵等，以大铜器伴奏。

锣鼓经分为四类，其一为开场锣鼓，二十世纪五十年代前有七十多套，现仅收集到〔老一声号〕、〔地溜子〕两套。其他如〔小一声号〕、〔南瓜蔓〕、〔十样景〕、〔九声号〕、〔冲天号〕、〔老一根葱〕、〔十声号〕、〔过八点〕、〔金钱吊葫芦〕、〔暴落锤〕、〔四锣子〕、〔西安台〕、〔湖广台〕、〔么二三〕等，均已失传。开场均为大型套曲，音色、音量、气势、速度等变化十分丰富，不仅起渲染气氛、招徕观众的作用，也常是剧团之间相互“赛台”的重要内容之一。其二为表演铜器，为配合各种表演作伴奏，结构比较短小精悍，为配合程式、填补空场，也常组合成套，如〔列锤〕、〔冲锤〕、〔草锤〕、〔走边〕、〔起霸〕等，约一百余种。其三为起板铜器，主要用于各种板式之前，如〔一锤拦头〕、〔大塌板〕、〔小塌板〕、〔牵板〕、〔花梆子小起板〕、〔鸭子干拌咀〕等，约四十余种。其四为曲牌铜器，专为各种曲牌伴奏之用，尚无独立名称。例如：

草锤子搜门

2/4 尺大 大大 | 仓 呆 才呆 | 仓呆 才 (尺大 大) | 3/4 仓 尺大 大 |

仓 尺大 大 | 仓 仓 仓 | 2/4 尺大 尺大大 | 仓呆 才呆 | 仓呆 才呆 | 仓呆 才 (尺大 大) | 仓 0 ‖

此曲多用于丑脚等人物惊慌地左顾右盼的表演动作。

〔倒八锤〕、〔哑锤子〕、〔急搜门〕、〔磨锤〕联套。例如：

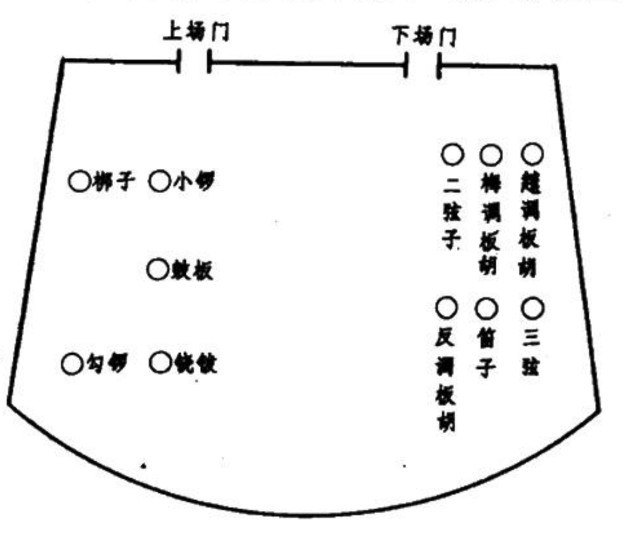
【倒八锤】 1/4 大大 | 大 | 仓仓 | 才仓 | 衣才 | 仓 | 才仓 | 衣 | 【哑锤子】 哔哔 | 哔哔 |

哔哔 | 【急搜门】 2/4 拉大 大 ‖: 仓 才 | 仓 才 | 仓儿 令仓 | 令仓 衣 :‖

【磨锤】 1/4 仓 | 仓 | 仓 | 仓大大 | 仓才 | 仓才 | 仓才 (衣大 | 才 大) | 仓 0 ‖

此曲多在剧中人物翻来复去进行激烈的思想斗争时用，如《周仁回府》周仁回府途中的表演动作常以此伴奏。

汉调桄桄传统乐队分文武场，由十一人组成。文场六人，置下场口一侧，分操二弦子（定6̣ — 3 弦），反调板胡（定3̇— 6̣ 弦），越调板胡（定 1— 5 弦）、梅调板胡（定 5̣— 2弦）、三弦（定 1̣ — 5̣ — 1 弦）和笛子。另有唢呐、海笛、马号等。视乐队人员情况分别予以兼奏 。武场五人、置上场口一侧、分操板鼓、梆子、勾锣、小锣和铙钹，另有堂鼓、战鼓、海锣、铰子、碰铃等、均由以上人员兼奏。整个乐队以板鼓为指挥，以二弦子为主奏。其分工坐位如图：



中华人民共和国成立后，主奏乐器改用正调板胡（定6—3弦）、梅调板胡改用二胡、越调板胡改用中胡。马号废而不用，还增加了扬琴、琵琶、月琴、喇叭鼓、吊镲、大提琴、铜管乐器等，形成了小型中西混合乐队。

汉调二簧音乐　汉调二簧音乐以皮簧声腔为主，兼用昆曲、吹腔、小调等。

唱腔音乐为板式变化体，分西皮、二簧两大类。西皮有西皮和反西皮之分，二簧亦有二簧、反二黄之别。西皮腔的板式有〔导板〕、〔慢一字〕、〔一字〕、〔二流〕、〔三流子〕、〔浪里钻〕、〔擦子〕、〔滚白〕、〔洒头〕及彩腔"九腔十八板"、"弦儿下"等。反西皮仅有〔二流〕（已失传）；二簧腔板式有〔倒板〕、〔回龙〕、〔慢一字〕（俗称"四柱子"）、〔一字〕、〔平板〕、〔扣扣板〕、〔浪里钻〕、〔擦子〕。反二簧各板式与二簧板式相同。

西皮腔：

〔西皮倒板〕一般为大段唱腔的起句，只唱一个上句，下句导入其它板式。节拍自由，散起散落，音调高亢，多表现激昂奔放情绪。例如：

选自《太君辞朝》宋王唱段
（何朝宏演唱）

【西皮倒板】

サ（过门略）2 6 5．（2 3 6 5）3 5 - 4 3 2·5
炮 响 三 声

3·2 1．（7 6 1 2 3 1）2 - 1·2 3 5 2 2 -（下略）
出 皇 城。

〔慢一字〕，又称〔慢三眼〕，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），中眼开口板上落，行腔徐缓、委婉，长于抒情，可独立成段，也可和其它板式联缀使用。如：

选自《重台别》陈杏元唱段
（杜玉华演唱）

【西皮慢一字】

$\frac{4}{4}$（6·7 6 5 3 35 656i | 5·6 6 35 2 3 1·6 | 5 6 5 35 6i65 3532 |

1 6 1 6i65 4·3 | 2123 5 3i 6 5 3 2 | 1 6 5 53 2356 1235 |

2 16 1) 3 5 3 | 3 5 3 (356i 5) | i 63 676 5 |
重 台 下 无 一 人

(7267 232)
(356i 5653 2 3 5) | 2·3 27 6·7 2 | 2 - 3·5 3 5 |
好 诉 情

6 7 27 67 53 | 6· (6 66 66 7 | 6765 35 6i5 656 |
话，

i·6 56i 65 4 35 | 6i5 656i 5 3535 | 23 56 5 3i 6i65 | 3532 1623 12 1 4 35 |

6i 5 656i 5·i 32 | 16 5 35 6i 5 1235 | 21 6 1) 35 35 |
梅 郎

6 i 63 (356i 5) | i· 63 7 6i 5 | (5·i 65 23 5) |
兄 却 为 何

渐慢
3·5 35 65 63 | (3·5 65 6) 6·i 43 | 32 03 5 - | (下略)
一 言 不 发。

〔一字〕，即“原板”，西皮中的主要板式，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），中速，旋律流畅，常和〔二流〕等板式连接使用，也能独立成段。例如：

选自《梁红玉》韩世忠唱段
（张天琴演唱）

中速、激奋地 【西皮一字】
(5653 23 5 | 1235 26 | 1) 36 | 65 (365) |
提 起 了

5 5 2 3 1 | (1235 51 2) | 3 · i 3 5 | 6 6 6 6 |
遭 遇 气 难 咽，

6i65 356i | 5 · (6 5 5) | 2 5 5 5 | 5 2 3 1 |
恨将军 嫉 才

(1235 61 2) | 3·5 21 6 | (62 1) 6161 | 5 32 1 | （下略）
下 眼 观。

〔二流〕，分〔慢二流〕和〔快二流〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）眼起板落，用于叙事，也可抒情。即可独立成段，又可在〔一字〕与〔三流子〕间起承传作用。各行当均可使用。例如：

选自《芙蓉剑》铁木耳唱段
（袁胜录演唱）

【西皮慢二流】 深情地
5 4 3 2 | 5 4 3 2 | 356i 3432 | 1 23 12 1 | 2 3 5 35 |

6 56 1 | 1) 3 21 | 6 1 12 | 3·2 3·5 | (1 23 12 1) | 3 5 6 1 |
先 王 有 道 震 八

1 (21 6 1) | 5 3 2· (1 | 6 1) 7 65 | 1· 2 | 1·2 3·5 |
方， 扫 金 灭 宋

(1 23 12 1) | 6161 3 5 | 2·1 7 6 | 1· 0 | （下略）
坐 家 邦。

〔三流子〕，亦称〔流水板〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），句间无过门。速度有快有慢，多表现欢快、激越的情绪。可独立成段，也可和其它板式连接使用。例如：

选自《负荆请罪》宋江唱段
（何朝宏演唱）

稍慢　【西三流子】

(5 32 | 1 1 | 6123 | 1 1) | 3·5 | 6 76 | 5 | 0 6 | 6 5 |
前 日 里 命 你

2 3 | 2 6 | 0 5 | 2 5 | 32 5 | 5 1 | 1 3 | 1 | （下略）
下 山 往， 我 要 你 牢 记 事 二 桩。

〔浪里钻〕。即紧打慢唱，以伴奏如浪、行腔如鱼为其特点，长于抒情，多则六至八句，少则两句。可单独成段或与其它板式连接使用。例如：

选自《落花园》陈杏元唱段
（杜建德演唱）

稍快

(5·i | 6 5 | 3 2 | 1 | 2·3 | 5 1 | 0 i | 6 5 | 6 5 | 3 2 |

【西皮浪里钻】

1·1 | 1 1 | 1 1) | i | i | 7 | 6 | 6 | 5 | 3 5 |
听 说 是 向 名

6 | 3 | 3 (6 | 5 5 | 0 6 | 5 5 | 0 6 | 5 5) | 3 5 | i | 3 5 |
姓 奴 心 害

5 | 6 | 6·i | 5 6 | i | i. (2 | i2 6 | i 2 | i2 6 | i | i.i |
怕，

i i) | 3 | i | 6 | 6 | 3 5 | i | 3 | 3·5 | 6 | 6 |
怕 的 是 遇 歹 人

(6 . 6 | 6 6 | 6 6) | 6 | 6 | 6 | i |
将 奴

i | 6 | 7 6 | 5 | 3 | 3 | 5 | 5 | （下略）
盘 查。

〔撩子〕，即〔散板〕，无板无眼，节奏自由。唱法有二：一是唱句间用锣鼓或胡琴伴奏；二是每句唱完加奏一声锣。例如：

选自《三堂会审》苏三唱段
（杜玉华演唱）

【凤点头】（击乐）胆怯地

サ（5 -）┊3 - 6 - 3 - i 3 5 6 76 i - ┊
来 在 督 察 院

3 3 - 2 32 7 6 76 6i 6 2 2 - 7 - 6 6 5 -（仓）┊（下略）
举 目 往 上 观（呐）。

〔洒头〕，又叫〔哭头〕无板无眼，节奏自由，散板形式，多附于其它板式中。例如：

选自《探窑》王宝钏唱段
（杜玉华演唱）

サ 5 6.i 5 6 i.（2 | 1/4 i2 6 | i 2 | i2 6 | i）|
（啊！）

サ 6 3 - - 6. i 7.6 5 - 3. 5 6. 2 7 6 6 6. i 5 - ┊（下略）
儿 的 娘（啊）

〔滚白〕，节奏自由，系吟诵形式，多表现诉说。

西皮彩腔，是唱腔中的一种拖腔，只行腔不带字，多用于慢板之中，主要用来揭示人物感情。常用的腔调有“九腔十八板”、“麻鞋底”、“弦儿下”、“灯笼挂”等。例如：

选自《营门斩子》樊梨花唱段
（邢大伦演唱）

【西皮慢一字】

i 63 | 26 76 5 (36 5) | 6i 2 6 76 5 | (5.i 6 5 2 3 5) |
樊 梨 花 擦 凤 袍

6 i 2 6 76 5 | (扎) 0 5. 6 | i 0i 6 5 |
忙 离 虎 位
(麻鞋底)

0 i6 i - | 3.5 32 i. 2 | i2 76 5. 6 |
(呃) (呃)

i6 i - 27 | 6 5 35 2 | 32 3 - | （下略）

二簧腔：

〔二簧倒板〕，结构与〔西皮倒板〕相同。多表现悲愤、苍凉的情绪。例如：

选自《五台会兄》杨延德唱段
（杨明灿演唱）

【二簧倒板】

サ (5 - 5 - 2 2 1 - 1.0 1.0 3 - 3 3 2 - 6 - 6 0

6 0 2 0 5 - 1.2 35 43 21 61 5 0 2 -) ⋮

2· 5 3 3 5 5 2 2 －（5 6 1 2 －）3 2 2·5 3·2 1

大 宋（哦）朝 有 一 个

6· 1 2 3 1 －（6 5 6 1 －）5 1 2 3 2·3 2 1

（啊） 天 波 帅

6 1 5 －（6 1 5 －）3· 2 1·2 3 2 2·（下略）

府，

〔回龙〕，倒板后面的下句唱腔，不是独立板式，有板无眼，以叙事见长。例如：

选自《探五阳》王英唱段
（雷鸣震演唱）

【二簧回龙】

2 21 | 5 3 | 2 2 3 | 6 | 2 21 | 3 | 3 3 | 1 6· | 2 21 | 1 3· |

二虎 山（呐）只剩 下 王子 耀，上山 为王 落草 为寇、

3·5 | 1 3 | 0 32 | 1235 | 2·1 | 6 5 |（0 76 | 5 5 | 0 76 |

打富 济贫、俺 王英 独 逞

5 5）| 3 3 | 3 3 | 3532 | 1235 | 2 2 | 1 61 | 2 2 | 2 |（下略）

英 豪。

〔慢一字〕，俗称〔四柱子〕，即四句慢三眼。板起板落，旋律低沉、平缓、委婉。常用于表现悲切，苍凉的情绪。例如：

选自《坐曹府》赵玄郎唱段
（曹洪山演唱）

慢、沉思地

（5·6 56 76 5 | 0 3 25 32 | 16 11 12 3 | 56 15 61 5 |

3·5 2 1 6 1 2) | 2 35 2 1 7 6 5 | 3·5 6 5 1·2 3 1 |

赵 玄 郎

2 - 0 3 2 3 | 2 1 7 6 5 - | 3·5 6 1 6 5 | 6 1 6 5 5 3 1 |

（昂） 坐 曹 府

2 - 7·2 7 6 | 5· 6 1 2 5 6 | 1· (1 1 2 | 1 2 1 6 5 6 1 |

6 1 6 5 3 2 3 | 5·6 1 7 6 1 5 | 3 5 2 1 6 1 2) | 6 1 2 3 2 1 |

心

7 6 5 - (6 5) | 2 2 3 2·1 6 5 | 1 - 0 2 6 5 | 6 - 2 1 2 |

中 纳 闷，

(6·6 6 6 6 6 7 |

3·5 3 2 7 6 7 | 2 - 6 7 6 5 | 3 2 3 5 6 7 5 | 6 - 0 0 |

6765 3235 6 1 5 6 | 5·6 1 6 5 1 6 5 | 3 2 3 5 5 6 1 |

23 1 2 3 23 4 3 | 2 23 4 3 2 5 3 2 | 1 56 1 1 6 5 3 |

5·6 1 5 6 1 5 | 3 5 2 1 6 1 2) | 5·1̇ 6 5 3 2 1 2 |

二 相

(56 |

5· 2 3 - | 3212 3) 5 5 5 | 3 2 1· 2 | 1· 2 3 5 |

公 在 一 旁 瞧

23 21 76 5. (6 | 7 6 56 5) | 5 3 5 6i 65 | 2 - 0 0 | (下略)
睡 沉 沉。

〔一字〕，即〔原板〕，二簧的常用板式。一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），速度快慢自由，多用于抒情或叙事。例如：

选自《清官册》寇准唱段
（袁胜录演唱）

中速 深情地

2/4 (2323 43 2 | 0 3 2532 | 1611 65 3 | 5615 61 5 |

5321 61 2) | 2 55 | 3 2 (3 | 2323 43 2 | 5321 61 2 |
用 手 儿

1 61 23 | 1. (23 | 1276 56 1 | 6765 52 3 | 5615 61 5 |
接 过 了

5321 61 2) | 55 3 | (32 3) 32 | 1 6 (56 1) | 65 3 |
酒 (哇) 一 樽， 背 转

0 3 61 | 2321 65 | (565) 321 | 6 2 0 | (下略)
身 来 谢 神 灵。

〔平板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），板起板落，曲调流畅跳动性强，长于表现欢欣、喜悦的情绪。例如：

选自《大桑园》钟无盐唱段
（左玉贵演唱）

中速

（过门略） | 1·5 1 5 | 1·1 6 5 | (56 5) 6 5 | 61 2 . 2 |
枣木梳儿 圆（哪） 又 圆，

3 5 1 65 | 1·1 6 5 | (56 5) 6·3 | 6 1 1 | 2 5 3·1 |
娘娘每日 整（哪） 容 颜， 齐国

3 2· | (2 35 32 1 | 2321 6553 | 2) 2 2 | 0 3 2 |
中 收来 了

1·2 6 5 | (56 5) 6 5 | 61 2 2 | 3·5 3 5 | 1·2 6 5 |
钟 无 盐， 压 定了 一

5 61 1 5 | 6 6 5 | 1·2 6 5 | (56 5) 6123 | 1 － | （下略）
十 一 国 不 敢 争先。

〔扣扣板〕，为紧打慢唱形式，有板无眼，唱腔具有说唱特点，每句唱腔末尾紧扣一锣鼓点，曲调活泼、叙事性强。例如：

选自《大桑园》钟无盐唱段
（左玉贵演唱）

稍快

1/4 (5·3 | 2 1 | 2 3 | 2 1 | 2 3 | 2 1 | 2·5 | 3 5 |

6 1 | 2) | 6 | 5 | 3 | 3 1 | 2 | 2 | (打.打 | 衣打 | 仓) | 3 |
仙 山 师

2 | 5 | 5 | 6 | 1 | 1 | 6 | 6 ‖: (仓仓 | 衣采 | 衣 :‖ 仓仓 |
傅 把 我 差，

衣．采 | 衣采 | 仓．采 | 仓采 | 衣采 | 仓） | 3 | 5 |
命 我

2 3 | 2·1 | 6 | 6 1 | 6 5 · | 5（6 | 5 6 | 5 6） | 3 | 3 5 | 2 3 |
齐 国 创 业

2 1 | 5 | 5·1 | 2 | 2 |（仓仓 | 令仓 | 衣令 | 仓 | 采仓 | 衣）|（下略）
来。

〔擦子〕、〔洒头〕、〔滚白〕的结构和用法，与西皮的同名板式基本相同。

〔反二簧〕，即阴板，分〔倒板〕、〔慢一字〕、〔擦子〕、〔散板〕等，用法同二簧各种板式。例如：

选自《落花园》陈杏元唱段
（杜建德演唱）

【慢一字】 悲痛地

（2·3 2356 3213 2 2 | 2 53 2321 6i56 i6 i | 2 i 65 3 5·6i2 6i65 |

3213 2 2 2 55 3213）| 2 2 3 5 65 4 3 | 2·（32 1·235 2·3 |
睁 开 了

1·235 2·3 5 5 5 32 | 1·235 2）5 5 2 3 | 5 65 3 – – |
昏 花 眼

6·1 2532 1 23 12 1 |（5532 12 1 5532 12 1 | 0 53 2321 6i56 i6 i |

2 i 65 3 56i2 6i65 | 3213 2 2 55 3213）| 1·2 1 2 35 2 3（56 |
四 下

3212 32 3) 2 32 1 | (2532 12 1) 2312 3 | (2312 32 3) 1·2 1 2 |
观 看， 观

慢
35 2 3 3·5 6i63 | 5 - 6·i 6 5 | 4·6 4 3 2 3 1 53 |
看，

（还原速）
2· (3 1·235 2·3 | 5 5 3532 1235 2 2 | 0 53 2321 6i56 i6 i |

2 i 65 3 5·6i2 6i65 | 3213 2 2 55 3213) | 2 23 1 12 5 32 3 (56 |
花 台 下

3212) 6 1 5 5 3 2 | 2 2 3 5 2321 6561 | (5676 56 1) 3· 5 |
站 立了 观 音 菩

2 32 1 61 2 - | 2 - - - | （下略）
萨。

汉调二簧唱腔板式的连接规律为散—慢—中—快—散，和西皮各板式基本相同，只是所表现的情绪及气氛不同。

词牌，通称昆曲，用场不多，大都穿插在本（折）戏中。

汉调二簧的唱腔词格，多为七字、十字上下句体。此外，也有五字句、长短句和多字句等。唱腔调式，西皮男腔（包括花脸、老旦）为宫调式，女腔为徵调式；二簧男女腔多为徵、商调式交替。唱腔音域，西皮女腔为c^1—g^2，西皮男腔为c^1—e^2,二簧男女腔为^bb—c^2。

汉调二簧传统的唱、念用中州韵，以汉水流域群众通用的方言语音（为西南方言）为基础。唯净、丑两行道白使用关中语音。行腔演唱，旦脚用小嗓，生、末、老旦、小生均用本嗓，净脚（花脸）则用大嗓（艺人称“虎音”）。唯有红生如关羽、姜维等用边音（介于本声与假声之间），给人一种高亢之感。

汉调二簧过场曲牌分丝弦曲牌和唢呐曲牌两类，共四百余首。节奏有慢、中、快、

散四种。曲牌结构形式有整起整落、散起整落、散起散落。有单曲反复和多曲联套等。

丝弦曲牌多表现平稳徐缓、清雅俏丽的意境，既可揭示人物的内在情绪，又可衔接场次，烘托唱腔中间夹白的气氛。例如：

哭　皇　天

乙字调（1 = A）4/4　　（二簧丝弦曲牌）　　张佩之演唱 余书棋记谱

慢速悲哀地

‖: 5 1 2 5 | 4 32 3 - :‖ 53 25 32 1 | 16 56 1 - |

1 . 2 3 - | 32 35 6 . 5 | 27 6 - 2 |

3 5 6 . 5 | 72 6 - 6 | 5 35 3 56 |

52 35 3 72 | 7 6 2 35 6 | 65 27 6 - ‖（慢）

唢呐曲牌多表现场面宏大的气氛，用于帝王登殿，官员朝贺、行军打仗、行令饮酒以及神仙道化、引子、尾声等。例如：

六　么　令

凡字调（1 = ♭E）2/4　　（唢呐曲牌）　　余书棋记谱

中速　行进式

唢呐：0 | 0 0 | 0 0 | 5 i 6 5 |
锣鼓经：巴 打. | 仓 仓 | 才仓 衣 | 才 呆 衣 呆 |

3 - | 21 32 | 1 - | 5 1 |
仓 - | 才 呆 衣 呆 | 仓 - | 才 仓 |

5 1 | 2 1 2 | 3 2 1 | 5.6 3 2 |
才 仓 | 才 仓 才 | 衣 才 仓 | 才 仓果衣 |

5 i 6 5 | 3 2 1 2 | 3 2 3 | 3 - ‖
仓 才 衣 才 | 仓 才 衣 仓 | 衣 呆 仓 | 仓 - ‖

锣鼓经有开场锣鼓、动作锣鼓、板头锣鼓（开唱锣鼓）、曲牌锣鼓、效果锣鼓等，计一百余首。节奏也有慢、中、快、散四种。结构形式与过场曲牌相同。例如：

动作锣鼓经

鲁 盾记谱

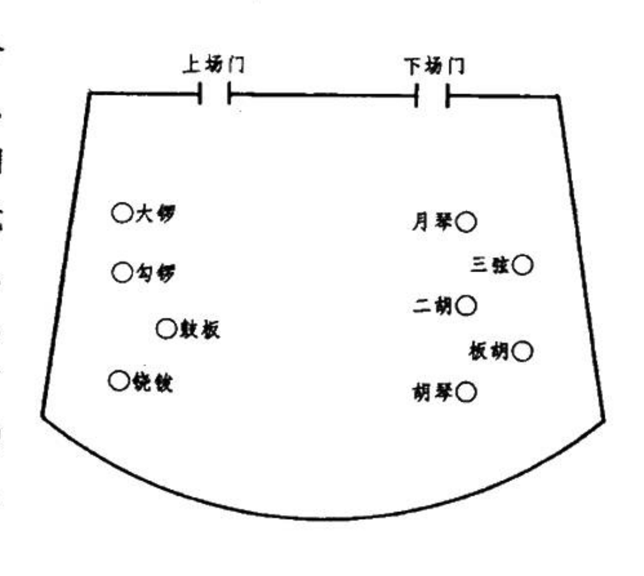
【[illegible]】 稍快

0 打打 | 仓.才 衣才 | 仓才 衣 | 仓才 衣才 | 仓仓 衣才才 |

仓仓 衣才才 | 仓 才 | 仓.才 衣才 | 仓 才仓 | 衣仓 乙 打打 |

‖: 仓 拉打 | 衣打 衣打打 | 仓 拉打 | 衣打 衣打打 :‖ 仓 - | （下略）

汉调二黄的传统乐队由九人组成，分文、武场面。文场五人，分操胡琴（兼唢呐）、月琴（兼笛子、唢呐）、二胡（兼笛子）、胡胡（即板胡，兼二胡）、三弦（兼铰子）。武场四人，分操鼓板、铙钹、大锣（兼木梆）、勾锣（即小锣）。中华人民共和国成立以后，戏曲乐队有了较大的发展，文场乐器增添了大提琴、小提琴、阮、扬琴；七十年代又增加了大小木管及铜管乐器，经过改革调整，基本形成了中西混合乐队。



传统乐队的分工与座位如图：

道情音乐　道情音乐以道情为主，并兼用词牌和民间小曲。

唱腔结构以板式变化体为主，分“正扎戏”和“乱扎戏”两大类。“正扎戏”以一曲三段体曲体结构的词牌（俗称“一合三个韵”）为基本曲调，多次重复使用于一个剧情段落或一个短小剧目中。唱词典雅，章法严谨，常倚声填词。“乱扎戏”是日臻成熟的一种板式变化体唱腔，为道情音乐的主体。多数板式有“阴波”（也称伤音）、“阳波”（也称欢音）之分，并由叫板、起板、板头曲、唱腔、过门和嘛韵（帮腔）等部分组成。唱段中还可穿插使用各种词牌和一些民间小曲。唱腔旋律基本上以关中语音调值为准。

唱腔板式与嘛韵：

〔慢板〕，速度较慢，节奏平稳，擅于抒情。多用于戏的前半部分和大唱段唱腔的开始。可分两种：〔耍孩儿慢板〕，共三句，词格为六、六、七字句式。第一、二句为三、三格，第三句为二、二、三格；〔皂罗袍慢板〕，通常只有上、下两句，均为七字句式，每句都是三、二、二格或三、四格。两种慢板都有“阴波”、“阳波”之分，并多与〔二六板〕组合使用。板眼不甚严格，常为$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$节拍。例如：

选自《槐荫媒》七仙女唱段
（许成礼演唱）

サ 0 1 6 5 - 5 5 i 4· 45 2·1 7 71 5 - |
（叫板）待我 稳 住 云 头 了，（大大 大大

$\frac{2}{4}$ 乙大 大 | 仓 大0 | 7651 2 45 | i·i76 5652 | ii76 5i65 |

4·5 2545 | 65 4 6545 | 2432 52 1 | 0 25 2512 | 5·5 5432 |

1·243 2512 | 7·1 2 45 | 1·2 i·i76 | 5652 i·ii 6 | 5 i65 45i 6 |

【阴波耍孩儿慢板】

5 -) | $\frac{3}{4}$ 7 7 6 5· 2 | $\frac{2}{4}$ 2 i 65 | 4· 4i | 2·1 7 71 |
七仙女（也） 离 月 宫，

众姐 妹(也)

送（哎）一 程，

(嘛韵)

我和 孝子 名 董(的)(帮)永。

（下转【二六板】略）

〔二六板〕，中速，善于抒情和叙事，旋律的可塑性强，适应表现各类人物的不同情绪，是最常用的板式。有“阴波”、“阳波”之分。词格为上、下句的七字句式，间有四字、五字及其变格句式。板眼不甚严格，多为$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$节拍。例如：

选自《大孝传·尧访贤》舜子唱段
（郝鸿辛演唱）

【阴皮二六板】

父 母 在堂

一层 天，焉能 越律 把 法 犯。

5·1 6 5) | 5 i i6 | 5i 4 3 2 | 1 5 |

耕 读 传 家

(5 25 1 2 | 5) 6 5 | 5i 4 32 | 1 5 | （下略）

买 卖 当 先。

〔飞板〕，因速度较快而得名。多用于气氛紧张、情绪炽烈处。有“阴波”、“阳波”之分。唱词为上、下句的七字句式，通常记作$\frac{1}{4}$节拍。例如：

选自《反天宫》孙悟空唱段
（强治堂演唱）

【阴波飞板】

5 | 5i | 65 | 5 | (52 | 51) | 2 | 5 | 25 | 5 | (54 |

仙 桃 吃 了 无 其 数，

【阴波紧耍弦儿韵】

25) | 5 | 7 | i | 4 | (52 | 51) | 7 | i | 5 | 52 |

仙 酒 又 喝 两 大（帮）缸。

1 | 16 | 5 | 5 | (5·6 | 42 | 5·i | 43 |

2421 | 76 | 5 | i2 | 2 65 | 42 | 5) | （下转接唱略）

在〔飞板〕的基础上，依“快简慢繁”的规律，又变奏出一种仅一小节过门的飞板和散起后即紧唱又无间奏过门的飞板，以表现更为激烈的场面。

〔串板〕，一般在唱腔中，由一个音型于相近高度上，作变化重复而形成“垛句”串连演唱的一种形式。善于在情绪紧张、冲突尖锐处抒情、叙事，常记作$\frac{2}{4}$、$\frac{1}{4}$节拍。例如：

选自《贤孝记》翠仙母唱段
（强春堂演唱）

【阴波串板】

$\frac{2}{4}$ (2 42 1 2 | 5 25 4 3 | 2 1 7 5 | 1 7 1) | 5 1 2 |

吓 得 我

5 5 7 | 2 5 1 | 2 1 24 | 2 7 5 | 4 – |
半晌　魂　飞　散，(安)　(哎　呀)

4 – | $\frac{1}{4}$ i·i | 7 6 | 5 | 5 6 | 5 6 | 4 5 | 4 2 | 1 4 3 |
但不知身在阳间阴间，耳

2 | 4 2 | 1 | 4 3 | 2 3 | 1 2 | 5 | 4 | 4 | 4 5 | 6 5 |
旁猛听有人呼唤，睁开双眼

5 6 | 6 6 | 4 i | 5 | 1·2 | 5 | i·i | 6 5 | 6 6 | 4 | 0 4 |
还在人间，(哎哎哎)原是恩人在面前，恩

【阴波耍孩儿韵】

2 4 | 5 | 2 1 | 5 1 | 0 i 6 | 5·i | 6 i | 5 |
人在面前。(帮)(呀哈　哎　安

4 6 | 5 | 5 | 5 43 | 2 1 | 2 | 2 | 5 2 | 5 | 5 24 |
安　哎呀　哎　安

2 7 | 1 | i i | 1 24 | 2476 | 5 | $\frac{3}{4}$ (0 i6 56 4 5 | 4 3 2421 (下略)
安罕　安)。

〔说道情〕，是介于〔二六板〕与吟咏调之间的一种板式。以说唱见长，依字行腔，可塑性强，是比较常用的板式。因节奏比较自由，为说唱方便，通常记作$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$节拍。例如：

选自《响棒槌分家》大婆娘唱段
（郝鸿辛演唱）

$\frac{2}{4}$ (大·大 大大 | 乙大 大 | 仓 0) | 6 5 6 56 4 | 2 2 5 |
婆娘我房中　亲听见，

43 2 2550 | 1 2 5 | 7 6 5 | (5 25 1 2 | 5 -) |（下略）

冤 家 门 外 哭 连 天。

嘛韵，也称“拉波”，即由数人对拖腔的应和帮唱，具有烘托气氛、渲染环境、刻画人物、推进剧情的作用。常用的嘛韵腔调有“耍孩儿韵”（分阴、阳波带回韵）“皂罗袍韵”（分阴、阳波带回韵）、“大欢韵”（仅见阳波）、“小欢韵”（仅见阳波）“墩句梅韵”（仅见阴波）等五种。例如：

（阴波皂罗袍韵）

2/4 2 4 3 2 | 1 · 6 | 3/4 5 · 6 5 4 5 2 | 2/4 5 · 1 |

（帮）（安） （安）

4 · 4 5 | 2 · 1 7 | 1 - |（下转接唱略）

道情唱腔的定调，在坐班演唱时，定上字调（1 = ♭B）或尺字调（1 = C）；皮影演出时，全用真声演唱，一般定小工调（1 = D），剧情进入高潮时，多升一个调门为凡字调（1 = ♭E）；搬上大舞台后，一般定为1 = F。为解决男、女声“同调同腔”的问题，男声多移为1 = ♭B，女声常用的音域为c — f^2，男声常用的音域为f—f^2，但也常可下延至c — f^2。

词牌与曲牌：

词牌，道情的词牌失传甚多，流传下来的，仅有五十余首。大致可分三类：①沿用南北曲的。如：〔皂罗袍〕、〔耍孩儿〕、〔浪淘沙〕、〔清江引〕、〔挂金索〕、〔驻云飞〕等；②吸收采用明、清以来关中各地的民歌的。如〔天采花〕、〔神点花〕、〔挂针儿〕、〔两头慢〕、〔太平歌〕、〔金钱子〕、〔一枝梅〕等；③承袭宗教音乐的。如〔十上香〕、〔稽首皈依〕、〔雷公倒吹〕、〔佛儿韵〕等。道情现存词牌五十余首中，有曲谱的十九首。如〔皂罗袍〕、〔下山虎〕、〔浪淘沙〕、〔天采花〕等。其余三十余首，如〔驻云飞〕、〔大红袍〕、〔小红袍〕、〔倒卷帘〕、〔洒洒金〕等均已失传。现存的词牌例如：

耍　孩　儿

1 = F $\frac{2}{4}$　　（《湘子出家》韩湘子［生］唱腔）　　刘生浩演唱
王昭玺记谱

稍慢

5 45 i 76 | 5 65 43 2 | 5i65 4 32 | 1·3 2 | 5 45 i 76 |
二　更　里　离　门　庭，　想　双

5 65 4 32 | 5i65 4 32 | 1·3 2321 | 2476 5 | i i6 5 43 |
亲　实　伤　情，　松柏　翠柳

2·5 5·1 | 4 32 1 76 | 5·1 65 4 | 5 - | 25 42 | 257 65 |
长　青(的)　青。　莫　双亲

51 1 4 5 | 1765 4 | 4325 4 32 | 5 2 1 76 | 5 4 51 |
情悲　疼，　也难　怪我　妻　林

7 65 4 | 25 7 2 71 | 2 4·5 | 1·2 65 4 | 5 - |
英，　皆因世俗　罪孽(的)　重。

5 45 i 6 | 5 45 | i6 i 5 i | i 6 5 4 | 2476 5 |
撇　红　尘　斩断情　丝，　急急

4·6 5 4 | 21 7 1 | 2 1 76 | 5·1 65 4 | 5 - ‖
忙　忙　赶　路　程。

曲牌，坐班演唱前，艺人们先要演奏几首独立的管弦乐曲谱，一为定调搭弦，二为招徕听众。经常演奏的曲牌有四五十首。进入皮影演出后，因增加了打击乐，多数曲牌弃置不用而遗忘。现存的只有〔大金钱〕、〔绣荷包〕、〔梳妆台〕、〔银纽丝〕、〔雪花飘〕、〔八板〕、〔酒房子〕、〔分点子〕、〔阳波游板〕、〔阴波游板〕、〔反调流水〕等十五首。例如：

阴 波 游 板

1 = ♭B 2/4

郝鸿辛传谱

2 4 3 2 | 1·2 4 3 | 2 1 7 5 | 1 7 1 ‖: 2·1 6 5 | 5 565 4 |

2 12 5 5 | 7 5 1 | 2 42 1 2 | 5 25 4 3 | 2·1 7 5 | 1 7 1 :‖

道情坐班演唱，不用打击音乐。皮影演出中，采用了秦腔少量的动作锏器，并以短小为特征。常用的锣鼓点有〔一串铃〕、〔小三眼〕、〔四锤〕、〔五锤〕、〔菜碟子〕、〔豹子头〕、〔拥锤〕、〔搜门〕等。板头锏器，多以“干板”起唱。常用的锣鼓点有〔慢板头〕、〔二流板头〕、〔飞板头〕、〔串板头〕等。例如：

飞 板 头

1/4 0大 | 仓 0 | 0大大 | 才仓 | 才仓 | 才才 | 仓 | 才仓 | 乙 |

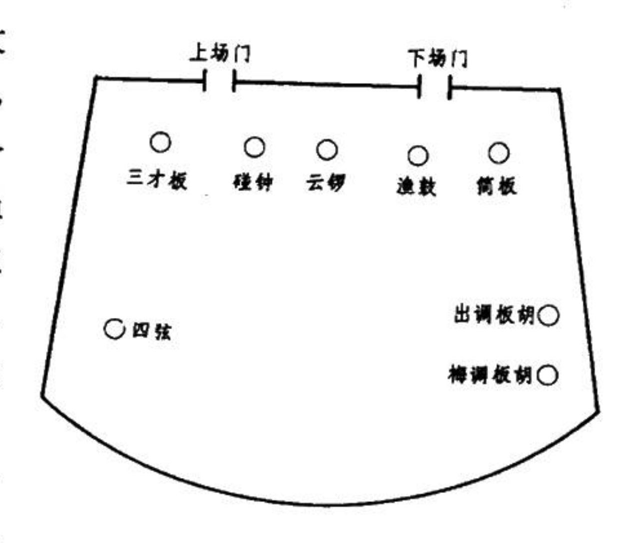
仓 | 才 仓 | 乙 | 仓 | 才 仓 | 0 | 2 |

1 | 5 | 1 | 1 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 2 | 5 1 | （下略）

道情使用的传统乐器，古有“八人共掌九种乐”之说。分文武场，文场所用乐器为四弦、胡琴、月琴、笛子、渔鼓；武场所用乐器为简板、三才板、星儿、云锣等。有特色的乐器为四弦、渔鼓、简板和三才板。据陕西省剧目工作室1963年调查资料，道情戏乐器中的类别、定调及作用，可如下表：

项目 说明 场别	乐器名称	别名	作用	定调	类别	备注
文场	四弦	四弦子	是文场乐器之领奏乐器	定弦为合尺“5̣ — 2”	丝乐	谓之“四调”
	胡琴	板胡	是文场弦乐伴奏乐器之一	定弦为合尺“5̣ — 2”	丝乐	谓之“梅花调”
	胡琴	板胡	是文场弦乐伴奏乐器之二	定弦为上六“1 — 5”	丝乐	谓之“出调”
	笛子	梅笛	是文场伴奏乐器之三	本调为D	竹乐	演奏时吹本调
	渔鼓		是文场指挥乐器	音高为G“合”	竹乐	板鼓均敲调之轻重点
武场	简板	尖板	是武场击乐之一	音高为D“尺”	竹乐	敲板不敲眼
	三才板		是武场击乐之二	音高为C“上”	竹乐	轻重点都敲拉腔时敲花点
	星儿	水水	是武场击乐伴奏乐器之一	音高为六“5”	金乐	伴奏唱腔、曲牌时敲强弱点
	云锣		是武场击乐伴奏乐器之二	音高为六“5”	金乐	伴奏唱腔敲强拍

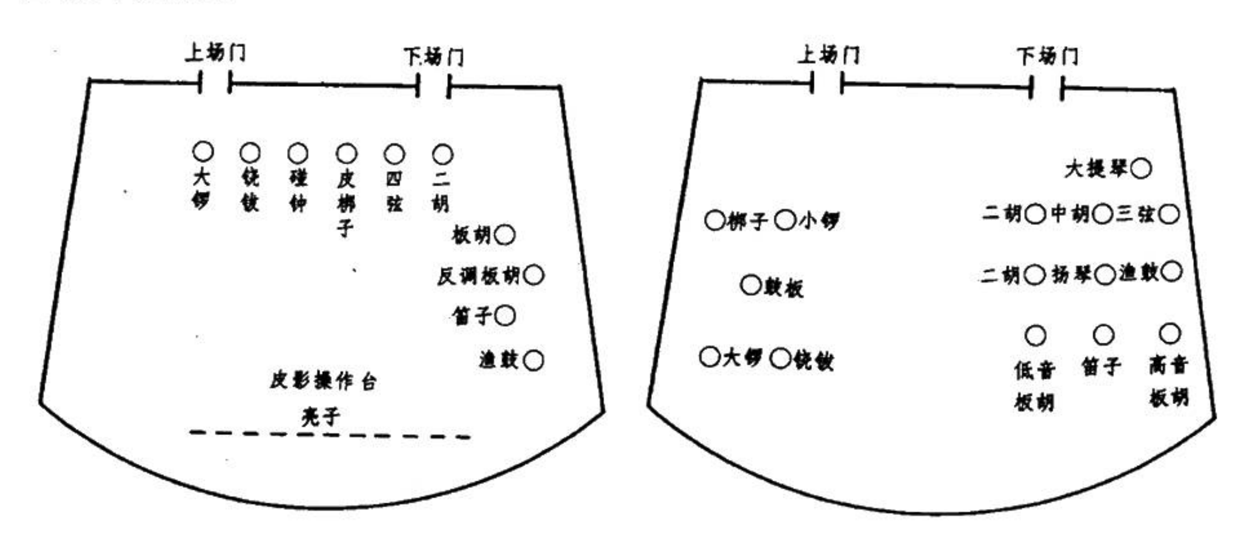
道情坐班演唱的乐队，由八人组成。文场五人，分操四弦、板胡（共两把，二人操作，一个称“梅调”板胡，定弦 “5̣ — 2”，一个称“出调”板胡、定弦 “1 — 5”）、笛子、渔鼓和简板（由一人操作）。武场三人，分操三才板、碰钟（星儿）、云锣。其中笛子为领奏，渔鼓为指挥。坐唱乐队分工与座位如图（关中道情）。



道情皮影演出乐器有所变化，废去三才板，增加了二胡、大锣、铙钹、鼓板和皮梆子（注：皮梆子是由两块枣木制成，类似截子，每块一端有双孔，用牛筋系之，执于手，甩击）。

乐队发展为十人，文场六人、武场四人。皮影乐队分工与坐位如下左图(商洛道情)。

1949年以后，道情搬上大戏舞台演出，乐器又增加了二胡、三弦、扬琴、大提琴、小锣等。取掉了四弦。初步形成了中西混合乐队，一般由十五人组成。乐队分工与座位如下右图(关中道情)。



陕北道情音乐　陕北道情音乐有东、南、西、北四路之分，以东路和南路为主。东路调(现通称新调)欢快、热烈、奔放、激情，善于表现现代生活。南路调(现通称老调)，即清涧道情，声腔幽雅委婉，深沉忧伤，乡土气息浓郁。西路调源于陇东道情。北路调属晋西北神池、武寨道情的支流。

唱腔音乐体制主要为曲牌联缀体。唱腔主要有〔平调〕(亦称〔七字调〕)、〔十字调〕、〔凉腔〕(亦称〔高调〕)、〔一支梅〕、〔耍孩调〕(亦称〔终南调〕)、〔跌落金钱〕、〔滚白〕、〔箭板〕和〔五花腔〕等。

〔平调〕，新调称〔七字调〕($\frac{2}{4}$拍)，七字句格，上下句为段。上句又分为两个半句，段句之间分别由大、小过门连接，旋律优美，可塑性强，运用广泛。因表现情绪不同，又分〔欢音平调〕、〔苦音平调〕、〔立调〕、〔苦腔调〕；板式有〔平调大起板〕、〔平调慢板〕、〔平调快板〕、〔哭板〕、〔还阳板〕、〔二流水〕等。均为$\frac{2}{4}$节拍。〔平调〕例如：

选自《汾河打雁》薛仁贵唱段
(刘汉珠演唱)

【新平调】中速稍快

$\frac{2}{4}$ (5·5 5 5 | 2 3 5 | 2 3 5 | 2·5 2 5 | 2 3 5 | 6 5 6·5 |

5 3 2 1 | 2 5 2 3 | 5 5 1 6 | 5 5 5 3 | 2 3 2·1 | 2 1 6 1 |

5 5　5) | 5　5 | 5 6 5 | 3·2　1 | (6 5　5 6 | 1 6　1) | 2　5 |
唐　王　当　殿(咳　咳)　传　下

5 2　5 | 2　1 6 | 5　- | (5 3　2 1 | 6 1　5) | 2　5　6 | 5·i　3 2 |
旨，(哎　咳 哎咳　呀)　他　命　我　仁

1·　6 | 2　5 6 | 5　5　1 | 2·5　1 6 | 5　- | (下略)
贵，　去　征　(哟　号　号)　西　(哎 咳　呀)。

老〔平调〕例如：

选自《毛鸿跳墙》毛鸿唱段
(黄金鳌演唱)

2/4 (0　0 | 2　2 | 2 22　2 22 | 2 22　2 22 | 2 22　2 22 |
(衣打 衣　才　才　才才才　才才才　才才才　才才才　衣 才　衣

【老平调慢板】

3 22　2 22 | 2 32　1 | 2 61　2 3 | 2 61　5 | 1 1　2 3 | 2 61　5 |
才)

5 61　1 65 | 6 1　5·6 | 1 1　6 5 | 6 2　5 65 | 3 2　5) | 5　2 3 |
远　望

2　3 2 | 2 3　2 1 | 6 56　1 | (5 1　1 65 | 6 1　5·6 | 3 2　5) |
(哎　上的)　南　(哟)　山　(哎)

2 3　2 2 | 2　- | 1　6 3 | 2·3　6 1 6 | 5　5· (5 61　1 65 |
一　朵(哎)　云,(啊　哎　一　呀)

6 1　5 | 1 1　1265 | 6 2　5 65 | 3 2　5) | 3·2　2 2 | 2　3 2 |
富 的(那 个)　富

1· 6 | 1 1 6 | 5· 1 | 2 32 1 6 | 5 - | （下略）
来 贫 的 （哟） 贫。（哎 呀）

〔十字调〕，$\frac{2}{4}$节拍，十字句，三、三、四词格，上下句为段，曲调由四个分句构成，中间不用过门。既可表达深沉、忧伤之情，又可体现欢快、热情之意，运用广泛。板式有〔慢十字调〕、〔快十字调〕、〔十字调倒板〕等。新、老〔十字调〕结构、旋律差别不大，但情调不同。例如：

选自《花亭相会》高文举唱段
（刘汉珠演唱）

【新十字调】

$\frac{2}{4}$ 2 2 | 5 - | 65 35 | 2 - | 5 5 6 | 5 - |
自 幼 儿 在 学 堂 勤 把（那）书

65 32 | 1 - | 1 61 | 2 - | 5 1 | 2·5 21 | 1 5 6 |
念（哎 咳 哟），先 学 文 后 学 武 文 武

1 23 | 26 16 | 5 - | （61 15 | 61 5 |
双 全 （哎 咳 呀）。

61 15 | 61 5 | 32 5·6 | 32 5）| （下略）

选自《盘道》李翠莲唱段
（黄金鳌演唱）

【老十字调】

$\frac{2}{4}$ 2 2 | 2 3· | 32 23 | 2 - | 2 23 | 1· 6 |
李 翠 莲 打 坐 在 柴 门 以

2 32 | 1 - | 1 61 | 2 - | 16 3 | 23 21 |
外（哎 咳 呀） 我 与 他 大 师 傅

1 5 6 | 1 · 3 | 2 6 1 6 | 5 - | （下略）
讲 经 说 法（哎 咳 呀）。

〔凉腔〕，俗称“冒凉腔”，开头部分音调高亢、舒展；中间部分由两个对称句组成，可自由反复；结尾是前两部分的变化再现。整个唱腔高亢、嘹亮，叙事性强。其板式有〔高音凉腔〕（亦称〔引子凉腔〕、〔乍腔〕）〔平调凉腔〕（亦称〔低音凉腔〕）、〔抢句子凉腔〕、〔半凉腔〕、〔快板凉腔〕等。新、老凉腔除定调不同外，旋律、结构基本相同。例如：

新 凉 腔

1＝G $\frac{2}{4}$ （《湘子出家》韩湘子［小生］唱腔）

郭占财演唱
樊奋革记谱

2 2 i | 6 5 4 | 2 1 6 | 5 5· | (2 34 2 1 | 2 2 5) |
双 脚 （哟 哎 咳 哎 咳 衣 呀）

2 - | 5· 3 | 2 2 6 | 1 - | 4 4 2 | 5 2 1 |
踏 上 红 云 路， 游 游 荡 荡

7 1 2 | 5 - ‖: 7 1 2 | 7 1 2 | 7 1 7 1 | 2 - |
在 空 中， 东 至 东 岸 东 大 海，
西 至 西 天 灵 隐 寺，
上 至 玉 皇 灵 霄 殿

4 4 2 | 5 2 1 | 7 1 2 | 5 - :‖ 2 5 | 2 5 |
南 至 南 山 普 陀 山。 牛 头 马 面
北 至 达 王 饮 马 泉。
下 至 阴 曹 鬼 门 关。

2 5 | 2 5 | 2 4 1 | 2 4 2 | 2 7 | 1 1 2 | 4 2 |
小 鬼 判 官 两 边 排（哎）， 阎 王（哟） 恩

1 6 5 | (5 3 2 1 | 6 1 5) | 2 2 6 | 5· 3 | 2 2 1 |
主 在 上 （哟） 边。（呀

2 - | 5 6 | 1· 2 | 5 4 | 55 2 | 55 2 | 16 51 | 5 - ‖

哎 噢 呵 哎 哎 呀 哎咳 呀 咳呀 哎 哎么 一呀 咳）

〔一支梅〕，节奏自由舒展，延长音多，长于抒情也可叙事。在实际运用中，可采取不同的速度、润腔方法，以表现不同感情。有时将中段抽出单独演唱，称〔半支梅〕。例如：

一 支 梅

1 =C 2/4 （《盘道》唐僧〔小生〕唱腔）

贺合光演唱
樊奋革记谱

32 3 | 53 2 | 25 3.5 | 32 16 | 1 - | 5 - |

三 皇（了 的）治 世（哎） 多

32 3 | 2.3 16 | 5 5 6 | 16 1 | 323 1 | 323 1 |

少（哎 衣 呀） 年（哎)?（哎 呀 哎 呀

3.2 13 | 21 61 | 5 - | (323 1 | 323 1 | 3.2 13 |

哎 呀）

21 61 | 5 -) | 3 32 | 35 32 | 32 3 | 6 - |

五 帝 为 君 多 少 年?

6 3 | 2 3 | 61 65 | 3 - | 1.2 35 | 32 1 | 65 32 |

什么 皇 帝 留 百 草? 什 么 皇 帝 留 衣

61 1 | 16 3 | 35 21 | 5. 3 | 56 1 | 15 61 | 5 - ‖

帛?（哎 哎 咳 哎咳 呀 哎 咳 一呀 哎咳 呀）

〔耍孩调〕，是陕北道情音乐中篇幅较长并且较为古老的唱腔，唱词多由长短句组成，曲调由两段组成。前段平和、深沉，后段激越、明朗。新调称〔终南调〕，是湘子连台戏里的专用曲调，并有〔整终南〕、〔乱终南〕之分。“乱”是指打破原有结构，插入说唱性的抢句子或寓言故事等。例如：

耍 孩 调

1＝C $\frac{2}{4}$

（《盘道》唐僧［小生］唱腔）

贺合光演唱
樊奋革记谱

2 - | 23 3 | 2 32 | 1 - | 3 2 | 2 53 | 26 16 |
有 唐 僧（哎 呀） 本 姓（哎） 陈，（哎 咳

5 - | (56 1 23 | 61 5) | 6 - | 2 53 | 2 32 |
呀） 殷 凤 英（哎

1 - | 2·2 22 | 5 - | 1 6 3 | 23 21 | 61 6 |
呀） 她是我的 母 亲 （哎） 母 子

53 2 | (53 223 | 61 2 | 61 165 | 62 5 | 32 5) |
们，

$\frac{3}{4}$ 1 2 53 | $\frac{2}{4}$ 2· 5 | $\frac{3}{4}$ 16 5 - | 27 6· 1 |
幼 年（家 的） 多 不 顺 （哎 咳

53 2 - | $\frac{2}{4}$ (3 22 2 22 | 2 32 1·2 | 5 53 2321 | 2 61 5 |
一呀 哎）

112 53 | 26 5 | 56 1 23 | 61 5 | 32 565 | 32 5) |

5 56 | 5 53 | 25 2·1 | 25 2·1 | 25 53 | 23 23 |

海 水 儿（哎 哎咳 哎咳 哎咳 哎咳 哎咳 哎咳 哎咳 哎咳

2· 6 | 3/4 2 3 3 | 2/4 2· 5 | 1· 2 | 3 2 2 | 16 5 |

哎） 飘 落 在 金 山 寺。（呀 哈 咳 呀）

5 1 | 12 16 | 5 - | (5 1 23 | 61 5) | 6 - |

多 亏 了 （呀） 多

2 53 | 2 32 | 1 - | 2 - | 5 - | 1 6 3 |

亏 师 傅 来 搭 救，

23 21 | 61 6 | 53 2 | (53 221 | 61 2 | 61 165 |

起 名 儿 （哎）

62 565 | 32 5 | 32 5) | 3/4 1 2 53 | 2/4 2· 5 |

起 名 儿 就

3/4 16 5 - | 37 6 - | 53 2 - | 2/4 (322 222 | 232 1·2 |

叫 小 江 流 （哎）

553 234 | 223 5 | 112 53 | 26 5 | 61 165 |

62 5 | 32 565 | 32 5) | 53 5i | 6 6 i | 53 2·1 |

唐 王 爷（哎 哎

‖: 23 2·1 :‖ 25 53 | 23 23 | 2· 6 | 2 3 |

哎咳哎咳 哎咳哎咳 哎咳哎咳 哎） 他 封

3 2 | 3 5 3 2 | 1 - | 3 2 2 | 1 6 5 | 5 1 |
我玉 明山 （呀） 寺（呀号 咳 呀） 到

1 2 1 6 | 5 - | 5 - | 2. 3 | 2 3 2 1 | 6 5 6 |
西 天 拜 佛 求 经。（呀

6 2 | 1 3 2 6 | 5 5 3 | 5 6 1 3 | 2 6 1 6 | 5 - ‖
哎 一哟 噢号 咳 呀 呵 哎 一哟 噢号 咳）

"五花腔"，亦称"会会秧歌"，是不断吸收民歌、小调、说唱、秧歌等曲调的总称。常用的有〔梅花调〕、〔太平调〕、〔浪淘沙〕、〔金丝圪了调〕、〔蒙头纱〕、〔宝录〕、〔金丝子〕、〔银纽丝〕、〔落脱丝〕、〔带脱丝〕、〔皂罗袍〕、〔请客调〕、〔八板调〕、〔苦伶仃〕等，为道情的重要组成部分。

〔滚白〕、〔箭板〕，是陕北道情进入舞台演出后，借鉴梆子腔同名板式的结构，创造出的一种新唱腔。〔滚白〕无板无眼，旋律如泣如诉，吟诵性强，情绪极度悲痛。〔箭板〕紧张有力，旋律性较强，节奏较自由，句间垫铜器。例如：

箭　板

1＝G 艹　　（《小姑贤》媳妇〔小旦〕唱腔）　　黄　巨演唱
樊奋革记谱

艹 6 6 6 5 2 1 2.（打 仓. 打 仓）⁞ 6 5 5 2 2 1
又是 打 来 又 是 骂， 又是 口 咬 揪 头

1 6 5.（打 仓. 打 仓）⁞ 2 5 5 3 2 5 6 1 2.（打 仓. 打 仓）⁞
发， 可 恨 奴 家 无 娘 家

1 1 2 6 5 - 1 2 5 5 3 - - 2 - - 1 - - 7 6 5 - - ‖
桂 姐 妹 妹 快 救 嫂 嫂 命！

滚　白

1＝C　　（《十万金》李翠莲［正旦］唱腔）

黄　巨演唱
樊奋革记谱

サ 02 5 5 53 2 3 1 2 － ⁞ 055 5 2 5 12 5 7 0 4

我 骂 了 一 声 刘 权，　是你 为 了 一 支 金 簪 坏

2 1 2 2 65 1 － － ⁞ 02 5 32 5 7 0 2 6.5 2 7 0 ⁞

了 咱 半 世 姻 缘，　你 打 也 打 的，骂 也 骂 的，

066 6 5 5 12 3 2 2 6.5 45 1 0 ⁞ 06 6 5 2 5 3 2

如何 给 我 钢 刀 一 把，麻 绳 一 盘，　你 叫 我 刀 上 死

7 2 1 2 5 25 0 25 12 5 － 3 － 23 2 ⁞ 23 2 ⁞

刀 上 亡 刀 上 不 死 绳 上 死。

23 2 ⁞ 23 2 ⁞ 23 2 ⁞ 2 － ⁞ 1 － ⁞ 6 － ⁞ 5 － ‖

陕北道情的唱词以七字、十字句为主，也有三字、五字、多字句体及长短句格式，曲体结构多种多样。

陕北道情的伴奏曲牌分丝弦曲牌和唢呐曲牌两部分。

丝弦曲牌有：〔八板〕、〔六板〕、〔六八板〕、〔正一句〕、〔反一句〕、〔一句半〕、〔留板〕、〔大阴司〕、〔小阴司〕、〔紧不乍〕、〔杀姬〕、〔满天星〕、〔吊棒锤〕、〔海精海怪〕、〔葡萄三柔架〕、〔怀抱琵琶〕、〔照鬼灯〕、〔钻烟洞〕、〔耍顺顺〕、〔上南坡〕、〔南瓜蔓〕、〔柳青娘〕、〔急毛猴〕、〔喂猪牌〕、〔一马三跳涧〕、〔梳妆台〕、〔入洞房〕、〔洒水牌〕等，按剧情和曲牌情绪应用。例如：

南瓜蔓

2/4 2 2 1 3 | 2 1 6 | 7 6 5 7 | 7 5 6 | 5 32 1 | 2 - |

5·6 1 6 | 5·6 1 6 | 5 16 5 16 | 5 16 5 ‖: 2 2 5 32 | 1 3 2 :‖

‖: 1 3 2 3 | 3 2 1 :‖: 2 2 5 32 | 1 3 2 | 0 1 0 1 | 0 1 1 :‖

2 6 2 6 | 2 6 2 | 6 2 3 2 | 7 6 5 | 1 6 5 6 | 3 5 2 |

3 5 3 5 | 7 6 5 | 5 3 5 | 7 6 5 ‖: 6 5 3 5 | 2 3 5 :‖

‖: 6 7 2 3 | 7 6 5 :‖ 3 - | 5 - | 3 5 3 1 | 2 - ‖

唢呐曲牌有：〔摆场〕、〔地溜〕、〔过场〕、〔将军令〕、〔狮子令〕、〔永寿庵〕、〔花道子〕、〔流水〕、〔跌落金钱〕、〔拉则小开门〕、〔起兵〕、〔三眼腔〕等。在丝弦、唢呐曲牌演奏中，以渔鼓、铰铰或简板、四页瓦击节，多以板鼓、锣、钹、鼓、铰子等大铜器烘托气氛。例如：

将军令

2/4 2 12 5·3 | 2 1 5 ‖ 𝄋 2 6 5·3 | 2 1 5·6 | 5·6 5 6 | 5 6 5 |

‖: 2 5 5 21 | 6 2 4 | 6 2 4 :‖ 6 2 4 | 4 4 | 4 - | 3 6 5 |

6 5 3 12 | 3 12 3 12 | 3 3 | 3 3 ‖: 3 6 5 5 | 2 3 6 5 :‖

2 3 2 3 | 2 3 2 3 | 2 2 | 2 - | 5 5 6 | 5 6 1 6 |

5·6 1 6 | 5 1 65 | 4. 5 | 4 - | 2 6 5 5 | 2 3 6 5 ‖

打击乐发展较晚，在最初清唱阶段，只有渔鼓、简板、铙钹；在地摊坐唱阶段，遇男女对答或生旦表演时，加入丝弦及小型锣鼓助兴；登上大舞台演出后，锣鼓经和击乐配置方逐步形成，并分为小铜器、大铜器、丝弦、唢呐铜器四个部分。小铜器锣鼓经有：〔小开锣〕、〔小四头〕、〔小五锤〕、〔小锣勾锤〕、〔小扑灯蛾〕、〔小前皮〕、〔小后皮〕等，常用于小丑、小旦、家人、院公等小人物表演方面。大铜器锣鼓经有：〔浪须子〕、〔二五锤〕、〔翠头二五锤带流水〕、〔快介板〕、〔慢介板〕、〔滚白〕、〔大五锤〕、〔拦五锤〕、〔避头〕、〔回头〕、〔急急风〕、〔十四锤〕、〔乱家伙〕、〔单锤马锣〕、〔勾锤〕、〔吊锤〕、〔反二五锤〕、〔大扑灯蛾〕、〔大前皮〕、〔大后皮〕等，节奏强烈、气势宏大，多用于大人物、大场面、大幅度的动作表演。带丝弦的有〔七字调大起〕、〔大落〕、〔流水七字调〕、〔介板〕、〔滚白〕及唱腔动作中插用的其它锣鼓点。唢呐铜器有〔前皮〕、〔后皮〕、〔滴流子〕、〔三眼腔〕、〔拜场〕、〔坐帐〕、〔点将〕等。例如：

七　字　调（板头曲）

丝弦　2/4 （0 0 | 5·5 5 5 | 2 3 5·5 | 2 3 5 |

击乐　（衣大 衣 | 七·七 七 七 | 崩七 七 | 崩七 七 |

2 5 2 5 | 2 3 5 5 | 6·5 6 5 | 5 3 2 1 | 2 5 2 3 |

崩七 崩七 | 崩七 崩 | 七·七 崩七 | 崩七 崩七 | 崩七 崩七 |

5 5 1 6̣ | 5̣ 5 5 3 | 2 3 2 1 | 1 6̣ 5̣ 1 | 5̣ 5̣) ‖

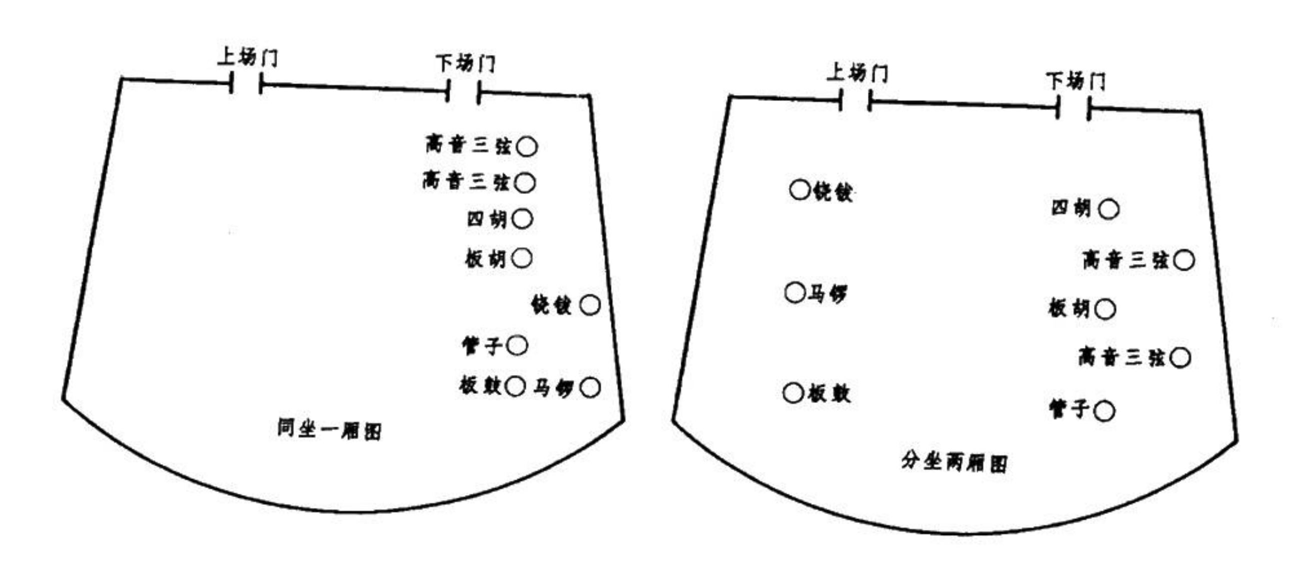
崩七 崩七 | 七七 七七 | 崩七 崩 | 崩七 崩七 | 呆 呆) ‖

陕北道情乐队分文场、武场，规模大小不一。传统乐队一般由八人组成。文场五人，分操板胡(兼唢呐)、四胡、高音三弦(两把)和管子；武场三人，分操板鼓、马锣(兼梆子)和铙钹。其余铰子、手锣、渔鼓、脆鼓子、简板等由演员兼奏。伴奏时，高音三弦演奏主旋律，四胡拉长音走平弓，管子自由变奏，笛子加花，互相衬托，配合默契，形成自然的配器格局。1949 年后各地专业剧团演出中，增加了二胡(两把)、中胡、中音三弦、扬琴、琵琶、阮、低胡(或大提琴)等乐器，乐队发展到十二人以上。

1949 年以前，陕北道情演唱时多为男扮女妆，真假声结合，同腔同调，定调较高，一般是老调唱C或D调（音域d — c ）三弦定“2̣— 5̣ — 1 ”弦，四胡定“2 — 6 ”弦，管子有竹筒和铅管两种，筒音作“2 ”，板胡等乐器定弦视转调方便而行。新调唱G或A调，音域d^1— e^2 中音板胡定“5̣ — 2 ”弦，商音板胡定“1 — 5 ”弦，四胡定“5̣ — 2 ”弦，管子筒音作“5̣ ”。六十年代以来，专业演出团体将新老调掺用于同一剧目，为解决男女同腔同调问题，一般定F调转^{b}B或C调。铜器基本上采用晋剧的打击乐器，唯马锣、铙钹体积较小，有些则采用奏腔击乐，也有个别用京镲、京锣的 。渔鼓过去用竹制，现用铁皮制成，分高低音。简板已被梆子、木鱼取代而很少沿用。

传统乐队分工与座位图

同坐一厢图　　　　分坐两厢图



线戏音乐　其音乐属梆子腔，兼有吟诵调等。其唱腔分为“线腔调”和“乱弹调”两大类。“线腔调”唱腔，节奏稍自由，唱时只用铮子击拍，待一腔调快结束时，乐队接腔尾演奏过门，过门用梆子击拍，传统唱腔多是紧拉慢唱，现在经过发展，节奏亦多变化。“乱弹调”吸收同州梆子的演唱特点和部分唱腔溶合而成，唱腔结构严谨、音调激昂，过门和唱腔速度统一，唱时乐队随腔伴奏，使用梆子击拍。

唱腔音乐属板式变化体。线腔调有〔慢板〕、〔二八板〕、〔大滚白〕等板式；乱弹调有〔慢板〕、〔二八板〕、〔二倒板〕、〔带板〕、〔箭板〕等板式。

线腔调：

〔慢板〕，速度稍慢或慢，为$\frac{2}{4}$节拍，个别地方为$\frac{3}{4}$节拍。行腔细腻婉转，常用于自叙和抒情的唱段，主要为生、旦脚所用，丑、净脚运用极少，现代戏中主要用于正面人物。常用在大段唱腔的前面与〔二八板〕组合使用，亦可单独使用，谓之“四句慢截”。例如：

选自《哭祠堂》白仲卿唱段
（王化南演唱）

5 - | (5 55 4 32 | 5552 52 5 | 65ii 5i52 | 1275 15 1 |
(叫板) (安)

2 56 5432 | 1265 2421 | 76 5 i77i | 6542 5 | 2i 5 i777 |

6516 5165 | 4 57 6565 | 2 56 5432 | 1276 5 5 | 6511 5165 |

1256 5432 | 1552 12 1) | 51 65 4 16 | 5 5. | 4 25 2 1 |
白 仲 卿（安 安

0 2 1 76 | 5 - | (2432 5251 | 6515 2521 | 76 5 1771 |
安 寒）

65 4 5 | 16 1 1777 | 6516 5165 | 4 51 6565 | 2 56 5432 |

1276 5 5 | 6511 5165 | 1256 5432 | 1552 12 1) | 3/4 1 1 5 4 0 |
坐祠堂

2/4 6 1 6 54 | 5 - | (6161 4 2 | 65 4 5656 |
泪流满 面，

1212 52 5) 5 4 21 5 | 2 1 76 5 | (6565 2255 | 1 2 1276 |
哭 了 声

5 5 2121) | 5. 5 5 | 2 1 0 | 3/4 5 1 2 25 71 | 2/4 5 - |（下略）
赵 氏 妻 不能（以）团 圆。

〔二八板〕，为$\frac{1}{4}$节拍，系最常用的板式。适于各种脚色演唱。情感多富变化，按脚色有生、旦、丑、净之分，以速度有紧慢之别。例如：

选自《金凤钗》康茂才唱段
（萧绪发演唱）

中速

1/4 (5 5 | 5 5 | i 76 | 56 5 | i6 i | 7 6i | 65i5 | 6i 5 |

i6 i | i777 | 6565 | 4 25 | 5212 | 5i65 | 6565 | 65 1 |

2 22 | 6555 | 2521 | 71 5) | 5 5 | 5 2 | 0 5 | 5 2 | 1 |
茂才 离了 岐 山 县，

(i555 | 2557 | 1) | 2·4 | 4 4 | 7 2 | 7 6 | 5 | （下略）
千里 迢迢 到 此 间。

〔二八板〕里还有一种特殊的叫板和起板方式，叫〔小滚白〕。唱腔是一句哭白，有特定的起法和过门，常用于生、旦脚色演唱，表现悲痛激愤的情绪。例如：

选自《金琬钗》崔丽娘唱段
（萧思贤演唱）

1/4 (i 6 | 5656 | 5 1 | 1 2 | 5 i6 | 5656 | 5 1 | 1 2 | 5 6 |

5 6 | 5 1 | 1 2) | サ i 6.5 6 5 0 i 5i 5 2 1 5 - （下接二八板板头曲）
罢了 我的 卢郎夫

〔大滚白〕，唱腔为节奏自由的散板。是悲剧中生、旦脚常用的一种板式，适宜表现悲愤哀怨的情感。其唱腔的速度、力度富于变化，唱词字数不限，有一句和多句之分。一句之后可转入其它板式。例如。

选自《双凤钗》贺玉兰唱段
（王中绪演唱）

乱弹调：

〔慢板〕，为$\frac{2}{4}$节拍，常用于生，净脚抒情自叙的唱段，音调高亢激昂。分常用和专用（净脚专用）两种。常用的曲调中“4”、“7”音出现较多，“3”、“6”音仅作为过渡音应用。净脚的专用曲调中“3”、“6”音出现较多，“4”、“7”音又仅作为过渡音，但板式结构完全相同。例如：

选自《打登州》秦琼唱段
（王化南演唱）

5 57 1) | 5· 2 | 5 2 | 1· 6 | 5 - | (4 42 5576 |
猛 听 得 (安)

5565 2521 | 76 5 6i 5 | 2776 56 5) | 5 4 5 | 2 1 1 6 |
谯 楼 上(寒 寒安)

5 (2 5) | 3· 5 | 2 - | (2 2 2 | 3632 5566 |
起 了 更,

6636 3636 | 3632 1161 | 2263 23 2 | 4632 5566 |

6656 3366 | 6532 1161 | 2 63 23 2) | 5 20 5 | 5 2 1 |
店(噢)房 里

5 - | 5 0 | 5· 25 | 1·5 7 6 | 5 - | (下略)
拷 绑 俺秦 琼(安 寒 寒)

〔二八板〕,唱腔上下句都是八拍,节奏鲜明,音调昂扬,为 $\frac{1}{4}$ 节拍。例如:

选自《郭瑷拜寿》唐王唱段
(王成娃演唱)

$\frac{1}{4}$ (0 2 | 5 5 | i 6 | 5 | i | i i | 65i5 | 6i 5 | i 5 | 5 i |

5 5 | 7) | 3 6 | 3 6 | 3 5 | 5 3 | 5 | 3 5 | 2 | 2 |
为 王 听言 我 笑 微 微,

(5 3 | 5 35 | 32 1 | 2 | 5 3 | 5 35 | 32 1 | 2) |

7 5 5 7 | 6 | 5 7 | 5 | 5 2 | 7 6 | 5 | （下略）
她少 年 人 儿（者） 爱 女 婿 （安）。

〔二倒板〕。只有一个上句，常用在带板的刁句子之后（刁句子类似秦腔〔带板〕中的〔垛板〕，节奏严整，$\frac{1}{4}$节拍），作为导入慢板的过渡乐句。唱词前六字腔有严格节奏，为$\frac{1}{4}$节拍，后四字散唱，为サ节拍。例如：

选自《辕门斩子》杨延景唱段
（王化南演唱）

$\frac{1}{4}$ 5 5 | 5 4 | 2 25 | 2176 | 5 5 | 4 32 | 1252 | 1 |
北国 里 萧银 宗 （安）
サ i 5 5 i 5 43 2 1 2 - （下接乱弹慢板略）
战 书 来 下，

〔带板〕，有两种唱法，一种是整打散唱，为サ节拍；一种为节奏非常严谨的"刁句子"，唱法类似秦腔的〔垛板〕。演唱有一句的和多句的。一句的，整打散唱后，多转入其它板式；多句的在整打散唱之后，转入刁句子唱法。带板多适于表现激昂、愤怒的情绪，常用于剧情高潮之处。例如：

选自《蝴蝶杯》蕃王唱段
（王化南演唱）

$\frac{1}{4}$（2·7 | 6 i | 5 | i6 i | 7 6i | 65i5 | 6i 5 | i 5 | 5 i |

5 5 | 7 | 6 66 | 6 56 | 5 2 | 5 7 | 2 i | 6 5 | i 6 | 5 5 |

i 5 | 5 i | 5 5 | 7）サ i - i 6 i 6（6 6 6 6）i 5 5 -
威 风凛 凛 震 蕃 邦，

（击乐略）1/4 （5 76 | 5 76 | 5 76 | 5 | 45 2 | 5 5 | 2 6i | 6 5 |

i i7 | 6i 5 | i 5 | 6 i | 6i6i | 7 | 6 66 | 6 6 | 5652 | 5 5 | 2 6i |

6 5 | i 6 | 5） | 0 6 | 6 6 | 6 | 6 | 6 | 5 6 | 1 | 1 |（下略）

蟒 袍 玉 带 放 豪 光。

〔箭板〕，是一种腔调激越、具有朗诵型旋律的散唱板式，常用于激情奔放的场合，为サ节拍，生、旦脚均可演唱。例如：

选自《忠孝贤》郭仪唱段

（王化南演唱）

サ（2 i65 4565 i i i i i i i i i 66 5 56 5 i i 4 2 5 5 76· 56 5·）

6 5 4 3 2 1 0 1 2 2 5· 2 1 0 4 3 1 2（2 2）

小 蠢 才 作 事 胆 比 天 大，

5 5· 1 0 5 5· 5 4 2 1 2 1 2 2 6 5 6 5 （下略）

父 面 前 你 竟 敢 掌 剑 来 杀。

线腔唱腔定调一般是1 = E或F，为七声徵调式，亦有徵宫交替的现象。音阶排列是：“5 6 ↓7 1 2 3 ↑4”。

线腔过场曲牌较少，分管弦和唢呐两大类。管弦曲牌有〔绣荷包〕、〔十娘奉琴〕、〔银纽丝〕、〔割韭菜〕等十余首。例如：

十娘奉琴

1＝E $\frac{2}{4}$

郭怀庆等演奏

（大大 得）‖ 5 5 6 i | 5i65 45 2 | 5 5 6 i | 5i65 45 2 |

4 4 5 | 6 i 6 5 | 5 2 5642 | 1275 1 | 2421 2 | 5i65 4 |

2 54 2421 | 2175 1 | 2 25 1276 | 1576 5 | 2421 2 | 5i65 4 |

2 i4 2421 | 2175 1 |1. 2 25 1276 | 1576 5 ‖2. 渐慢 2 25 1276 | 1576 5 ‖

唢呐曲牌有〔大开门〕、〔朝天子〕、〔水龙吟〕、〔小开门〕、〔柳青娘〕、〔吹腔〕等十六首。例如：

大 开 门

1＝♯F $\frac{4}{4}$（筒音作 1）

赵召荣
狄建中 演奏

（大）5 5 － ‖: 6 56 4 32 5 － | 6 5 6 2 2 i 65 |

3 6 5632 1 · 0 | 1 1 2 5 · 3 | 5 3 5 32 1 0 |

2·3 2321 6· 5 | 6 2 i 6i 5 · 0 :‖ （落法）$\frac{1}{4}$ 3 | 3 | 5 | 3 | 25 | 32 | 1 | 1 ‖

锣鼓经分为开场铜器、动作铜器、板头铜器、曲牌铜器四种。开场锣鼓经有〔瞒楼〕、〔桂花城〕、〔节节紧〕、〔南瓜蔓〕四个牌子。板头锣鼓经随着唱腔板头曲而演奏，如线腔调〔二八板〕有〔单锤锣〕、〔大带板〕、〔清场尾子〕等。曲牌锣鼓经随着管弦曲牌、唢呐曲牌的起落而演奏，有的还作曲牌的伴奏如〔大升帐〕、〔三眼腔〕等。动作锣鼓经因木偶戏表演比较简单、且场地也小，所以较少。常用的有〔单锤〕、〔两锤〕、〔三锤〕、〔五锤〕、〔摆亮子〕、〔豹子头〕、〔堑马坑〕、〔打虎〕、〔搜门〕等。大舞台演出，基本上采用秦腔的打击乐锣鼓经。例如：

（范汝才等演奏）

【豹子头】

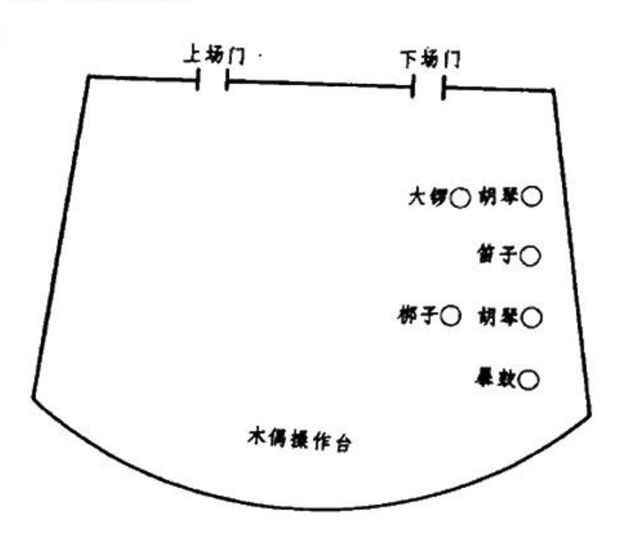
大 大 大 大 大 大 大 仓. 得儿 | $\frac{2}{4}$ 仓呆 才呆 | 仓呆 才呆 | 仓才 乙才 |

仓 0 得儿 | 才 0 得儿 | 仓 0 得儿 | 才 0 得儿 |

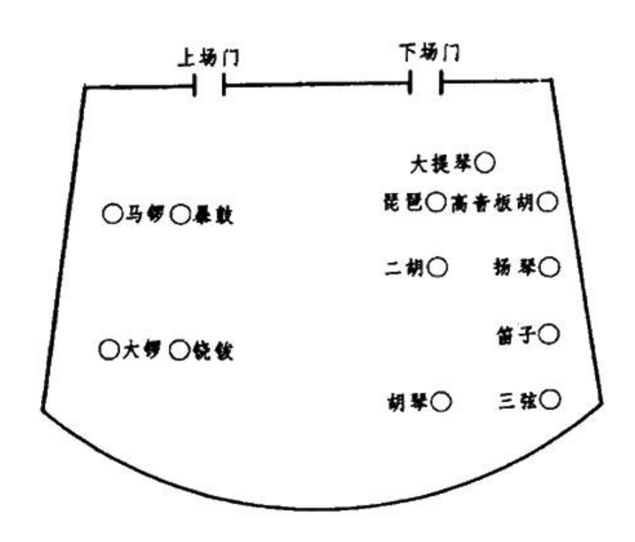
仓呆 才呆 | 仓呆 才呆 | 乙才 才 | 仓 0 ‖

线戏的特有乐器为截子、铮子和马锣，号称线戏的三大件。截子，以枣木制成，形如梆子但较薄，长十五厘米、宽二点八厘米，以手摔击，起牙子板作用。铮子，直径为七点五厘米，连柄计长三十七厘米。在线腔调中为唱腔节拍，过门按节奏花打。马锣，面平，直径为二十六点五厘米，厚二点八厘米，系线腔过门的专奏击乐。

五十年代以前，木偶线戏的乐队，文场三人，分操胡琴（二人分奏两把胡琴、兼唢呐、大号）和笛子；武场三人，分操暴鼓（兼堂鼓、手锣、马锣、截子）、大锣（兼铙钹、铮子）和截子，分工与座位如图：



1957年线腔戏搬上大戏舞台由人扮演，相继增加了三弦、琵琶、扬琴、高音板胡、二胡、大提琴，线戏胡琴由两把改作一把。其分工与座位图如下：



老腔音乐　老腔音乐是在皮影戏拍板腔音乐基础上发展而来。

老腔唱腔音乐的结构为板式变化体，主要板式有九种：

〔慢板〕，速度较慢，为$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$节拍，情绪安闲自然，适于表现思考、回忆的情态，多用于大本戏或折戏的开始以及重大转折之后，生、旦、净脚主用，丑脚不用。用于起死回生之处的〔慢板〕，叫〔阴司慢板〕。用于诉说的称〔哭音慢板〕。可独立成段，也可转入〔哭板〕、〔流水〕等板式。起板曲有〔金线吊葫芦〕、〔刘备牌子〕、〔神仙〕、〔正杆〕等。例如：

选自《罗成显魂》罗成唱段
（曹利民演唱）

【正杆】（♩＝40）

2/4 (2 2 5 5 51 | 2 2 5 5 51 | 2 5·6 5432 | 1 76 2 24 |

5·0 5·0 | 5 65 5555 | 5 65 5 65 | 5 65 5 5 | 5 6 1 61 |

1 61 1 61 | 1 2 1 2 | 1 2 1212 | 1 2 1 61 | 1 2 22 |

2222 2232 | 2 2 2 2 | 2 5 3 23 | 2 3 23 2 | 3522 22 2 |

3522 22 2 | 43 2 43 2 | 2243 23 1 | 2243 2243 | 2355 25 1 |

2521 7 1 | 5 521 7 61 | 2321 2321 | 5 521 7 1 | 1 61 1 2 |

7 7 6 6 | 5·555 5 6 | 1 2 23 | 1 23 1 23 | 1 23 2 4 |

5765 4 4 | 3 6 2 43 | 2 5 6 4 | 3/4 2432 1 71 6 | 2/4 5 5 5 4 |

【慢板】

5 5 5 61 | 5 5 5 61) | 5· 1 | 4 3 | 2 - | (5 5 5 1 |

（唱）千 岁 （啊）

5 5 5 1) | 6 4 3 2 | 1 7 6 | 3/4 5 1 5 - | 2/4 5 7 6 |

请 坐 臣 的 府，

(2 4 2 4 | 5 5 5 6i | i 65 4 5 | 6i65 2 4 | 2 4 6i65 |

3/4 2432 1 72 6 | 2/4 5 5 5 4) | 7 6 1 | 5 - | (5 5 5 1) |

听 臣 把

2 · 2 5 | 2 0 · 6 | 4 · 3 | 2 - | 2 (2 2) |

征 南 之 事 （安） （噢）

3/4 5 i 4 3 2 | 2/4 1 · 2 | 2 1 7 6 | 5 - | （下略）

对 你 明。 （呐）

〔花脸慢板〕和〔碰场子慢板〕，是净脚和武生演唱的性格化板式，速度较普通〔慢板〕快，起板曲短，有时首句或尾句用散唱、硬砸落板，常用击乐、惊木渲染气氛，可单独成段，也可和〔流水〕、〔飞板〕、〔走场子〕互转，记$\frac{1}{4}$、$\frac{3}{8}$、サ节拍。例如：

选自《破明州》刘黑达唱段
（王振中演唱）

(♩=45)　　渐快　　(♩=100)

1/4 (5 5 | 5 5 | 5 32 | 1 2 | 5 | 1 | 5 55 | 5 5 | 5 5 |

5 5 | 5 | 1 11 | 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 | 2 22 | 2 2 | 2 2 |

2 2 | 2 | 4 3 | 2 3 | 1 | 4 3 | 2 3 | 1 | 2321 | 7 6 |

1 1 | 5 3 | 2321 | 7 6 | 1 1 | 5 2 | 2 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 |

2 2 | 5 | 4 | 3 5 | 2 4 | 2 56 | 5 2 | 3 23 | 1 | 7 6 |

【花脸慢板】

5 5 | 5 4 | 5 5 | 5 1 | 5 5 | 5 1 | 5) i | 4 | 4 | (2 4 | 5 1 |
（唱）怒　气

2 23) | 5 6 | 5 | 5 5 | 6 | サ 5 6　5 -　)0(|
冲　天　只　为　仇（噢）（众）尔嘿

1/4 5 | 4 | 4 2 | 4 | 4 | 3/8 1　5 | 1/4 5 | 5 |（下略）
日　每　怀　恨　在　心　头。

〔流水板〕，快于〔慢板〕而慢于〔飞板〕，多比中速稍快，各个行当均可应用。由于情绪和演唱者不同，又有旦脚唱的〔花流水〕、和丑脚唱的〔丑流水〕之分，均为欢音性质，记$\frac{1}{4}$或$\frac{3}{8}$节拍，前接〔慢板〕，后接〔花战〕、〔飞板〕、〔拉坡〕等。例如：

选自《反平凉》杜氏唱段
（张凤军演唱）

（♩＝100）

1/4 (55 5· | 5 5 | 5 5 | 5 2 | 5 2 | 5 3 | 5 32 | 1216 | 5532 |

5 5 | 5 32 | 1216 | 5535 | 2535 | 2532 | 1216 | 5535 | 2535 |

2532 | 1212 | 5 2 | 5 5 | 2 5 | 5.5 | 2 5 | 5 4 | 2525 |

5 25 | 5 25 | 5 5 | 5 5 | 5 4 | 2525 | 5 5 | 2521 | 7761 |

1 5 | 5 25 | 2 1 | 1 16 | 5656 | 1 65 | 4 6 | 5 4 | 2432 |

1221 | 7 1 | 1 5 | 1 25 | 3212 | 5 5 | 5 5 | 5 5 | 2 4) |

【流水板】

i | 2 7 | 7 | 7 6 | (5 5 | 5 51 | 5 51) | 5·i | 4 |

(唱)杜 氏 提 笔

3/8 4 2 4 | 1/4 1 | 7 | (7 6 | 5 5 | 5 51) | 5 | 5 6 |

泪 纷 纷， (哎) 书 写

65 | 56 | 4 | 2 2 | 3/8 2 3 1 | 1/4 1·2 | 17 | 6 | 5 | 5 | (下略)

我 儿 (吔) 王 福 臣。 (呐)

〔哭板〕，结构、速度和〔流水板〕相近，为$\frac{1}{4}$、$\frac{3}{8}$节拍。上句唱腔带有较长的哭腔，专用于诉说人物的内心痛苦，各行当均可演唱，使用规律同〔流水板〕。

〔飞板〕，速度快于〔流水板〕，为$\frac{1}{4}$、$\frac{3}{8}$节拍。多用于表现激烈紧张情绪，常为生、旦、净脚所演唱，常以惊木、呐喊渲染气氛，可独立成段，也可用于〔流水板〕之后，与〔花战〕、〔走场子〕互转，或后接〔拉坡〕。例如：

选自《伍子胥过江》伍子胥唱段

（吕孝安演唱）

(♩=105)

1/4 (2221 | 2221 | 2321 | 2321 | 2221 | 2221 | 2221 | 1 6 |

54 | 2321 | 1 5 | 5656 | 1165 | 4 5 | 6 5 | 2432 | 1221 |

【飞板】

7112 | 5 4 | 3212 | 5 2 | 5 4 | 2 4 | 5 1) | 5i· | 5 |

(唱)闻 听

4 | 4 | 2 | 1 | 6 | 5 | 5 | (5 2 | 5 4 | 5) 2 | 7 6 |

(也) 死 了

3/8 1 5 | 1/4 4 7 | 7 6 | (7 6 | 5 2) | 6 56 | 6 5 | 4 | 2 |

贤 良 女， 有 何 亏 公

3/8 4 1 | 1/4 1 2 | 1 7 | 6 5 | 5 | 5 | (下略)

丧 无 常。 (呐)

〔走场子〕、〔花战〕，为摆阵争战中的唱腔，旋律粗犷豪放，上句记$\frac{1}{4}$、$\frac{3}{8}$节拍，下句多为サ节拍。二者唱腔基本相同，起板曲和第二句落音不同，〔走场子〕落“5”音，〔花战〕落“1”音，演唱中夹有呐喊和惊木声，雄伟壮烈。例如：

选自《三战吕布》吕布唱段
（王振中演唱）

【走场子】（♩＝110）

1/4 (56 | 15 | 10 | 56 | 15 | 10 | 艹 66 66 66 66 6 -) 0 (|

（白）尔 嘿

1/4 1 16 | 5 56 | 1 16 | 5 25 | 2321 | 1 5 | 5656 | 1 65 | 4 5 |

56 4 | 2 4 4 | 2421 | 7 1 | 1 2 | 5 24 | 3212 | 5 4 |

2 4 | 5 51 | 2 6 | 56 4) | 6 | 6 i | 4 | 4 | 4 | 4 |

（吕唱）头 戴 （噢）

(2 4 | 5 1 | 2 6 | 56 4 | 2 4) | 6 | 6 | 3/8 4 6 |

包 巾 身 穿

1/4 7 0 | 0 | 艹 i 6 6 6 6 6 5 5. | （下略）

黑，（众）嘿（吕唱） 丈 八 蛇 矛 手 里 握（哟）！

选自《三战吕布》吕布唱段
（王振中演唱）

【花战】 （♩＝80）

渐快

1/4 (5 5 | 5 5 | 5 32 | 1 2 | 5 0 | 1 0 | 2 2 | 1 25 |

(♩＝150)

2 3 | 1 25 | 2 3 | 1 23 | 2 3 | 1 25 | 2 3 | 1 25. | 2 3 |

突慢 （♩=80）

1 7 | 6 1 | 1 5 | 5 25 | 2321 | 1 5 | 5656 | 1265 | 4 5 |

56 4 | 2 4 4 | 2421 | 7 1 | 1 2 | 5 24 | 3212 | 5 4 | 2 4 |

5 51 | 5 51 | 5）4 | 5 | 5 | （5 4 | 2 4 | 5 51）| 4 |
（唱）一 见 黑

6 | 3/8 2 6 | 1/4 6 7 | 0 | サ 6 4 2 5 5 2 1 －（下略）
贼 心 怒 起，（白）哈！（唱） 送儿 一命 归阴 司。

〔滚板〕，系专诉内心痛苦的板式，唱词分五字句和散文句，后者也叫〔滚白〕，基本旋律结构相同，为サ节拍。多为生、旦脚所用，净、丑脚一般不用。例如：

选自《孙宾坐洞》孙宾唱段
（王振中演唱）

サ（2 2 2 2 2222 2 － 5 5 5 5 5 － 4 － 5 － 4 － 5

渐快
4 5 4 5 2545 2 2i i 6 6 6 6 6 6 5 5 － 4 3. 2 1 2

【滚板】
1 2 1212 4 3 2 i 7 6. 4 5 －）6 4 5.6 6 4 7 6
百 灵 泪 不 干、

（1 2 65. 5 －）2 4 4 7 4 7 －（2 5 2 5 5 －）6 4
开 言 叫 孙 膑， 骂 声

5 5 2 5· (5 5 5 -) 4 4 4 2 4 7 - （下略）

王 道 环， 横 道 要 灭 燕。

〔拉坡〕，不是独立板式，是接在〔流水〕、〔飞板〕之后的合唱形式，为老腔所特有，表现悲壮激昂的情绪，多用在一折戏高潮的结尾处，唱时全体人员分成两个声部此起彼伏，感人肺腑，为$\frac{1}{4}$节拍。如：

选自《借赵云》刘备唱段

（袁建民等演唱）

【飞板】（♩=140）

$\frac{1}{4}$ 1 | 5 | 5 | (5 5) | 2 | 6 | 7 | 4 24 | 3 2 |

（领唱）二 人 推 马 向 前

（领唱）4 | 4 | 4 | 4 | 3 |) 0 (|

进

（众唱）4 | 4 | 4 | 4 | 3 | 2 32 | 2 | 2 | 2 | (2 25 | 2 25) | 2 |

（哎） （哎） （安）

) 0 (

2 | 2 | 2 | 1 | 7 | 1 | 1 | 1 | 1 | 7 6 | 6 | 6 |

（哎） （安 安 哎） （哎）

(5 51 | 5 51 | 2 | 5·6 | 5 4 | 2626 | 5 4 | 2426 | 5 4 | 2432 | 1221 |

5 | 5 |) 0 (|

（哎）

7 1 | 1 5 | 1 25 | 3212 | 5 1 | 2 4) 5 | 5 | 6 4 | 5 |
（哎） 大 破
) 0 (

25 1 | 1 | 2 | 2 5 | 2 | 1 | 1 | 1 7 | 7 6 | 6 |
曹 营 灭 曹 军。
) 0 (| 2 | 1 | 1 | 1 7 | 7 6 | 6 |
（哎 哎）

5 | 5 | 5 | (5 51 | 5 5 | 5 5 | 4 4 | 4 3 | 2 43 | 2 43 |
5 | 5 | 5 |) 0 (|

2 43) | 5 | 1 | 1 | 2 | 6 | 5 | 5 | 4 | 4 | 4 |
（众唱）（安 哎 安 哎 哎） （哎）

3 | 2 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | (2535 | 2535) | 2·3 | 2 | 2 |
（安 哎） （安 哎）

2 | 1 | 7 6 | 1 | 1 | 1 | i 4 | 4 | 3 | 2·3 | 2 | 2 |
（安 哎） （安） （哎 哎）

2 | 1 | 7 | 2 | 5 | 2 1 | 7 1 | 7 6 | 5 | 5 | (5 5 | 5 5) |
（哎 咳 哎）

5 | 1 | 1 | 7 | 6 5 | 6 5 | 4 | 5 6 | 4 5 | 4 5 | 2 |
（安 哎） （哎）

（落板曲）
2 5 | 5 2 | 4 2 | 1 | サ (23 2 1 2 1 2 1 2 i6 · 6 56 5 -) ‖
（哎）

另外，还有〔扬句子〕，为武将上场所唱，和〔走场子〕相近，区别在于句间加了铜器。〔科子板〕是数板的一种，无旋律性，多为丑脚所唱。

老腔的唱念以关中方言的四声调值为准，用十三辙。唱词以上下句对称押韵者居多，每段少则四句，多则十余句，词格以七字句（二二三格）、十字句（三三四格）为主，并有五字句（二二一格）和长短句。在大段叙事性唱段中，常在七字句的基础上，增加由三、四字组成的垛句。生、旦、净行道白以韵文为主，丑脚和杂脚以方言白为主。

老腔在皮影演出时期，用本嗓演唱，嗓音变化不大。搬上舞台后，实行男女分行演唱，曲调音色变化较大。皮影演唱不断升调，初定调为 $1={}^{\flat}B$，最高定调为 $1=D$，唱腔音域一般在九至十三度之间，有的宽达两个八度以上。通常男声音域为 $b — b^{2}$，女声比男声要高四至五度。

唱腔旋律大部分为苦音性质，旋律性较强，以徵调式为主，音阶为“$\underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{6}\ {}^{\downarrow}\underset{\cdot}{7}\ 1\ 2\ 3\ 4\ 5$”。欢音性质的旋律很少，只有〔丑流水〕及个别曲牌以徵调式为主，音阶为“$\underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{7}\ 1\ 2\ 3\ {}^{\uparrow}4\ 5$”。宫调式应用不多。在苦音中“7”多为“${}^{\downarrow}7$”，“4”音多为本位，“3”音上下游移或消失。在欢音中，“7”音多为本位或接近本位，“4”多为“${}^{\uparrow}4$”，“3”音多为本位。

唱腔的板式板眼不够严格，自由延长音多，不论是一板一眼、一板两眼、散板等，均多数拖腔较长。演唱中除少数艺人闪板开口外，大部分为板起板落。多数板式，每句唱腔的倒数第二三（七字句）或三四（十字句）两个字，大多用三拍子演唱。如〔慢板〕的$\frac{3}{4}$拍，〔流水〕的$\frac{3}{8}$拍等。老腔的唱腔具有说唱性强，速度变化大，上下大跳多的特征。速度从 ♩＝40 渐快，最快达 ♩＝200 以上；旋律进行中四五度、七八度大跳随处可见；唱腔中的滑音特别多，滑音之间的音程大小不等，有二三度的，也有十几度的。每个唱段的构成大部分都由叫板、板头铜器、起板曲、唱腔、坠子（小过门）、过板曲和落板构成。若不落板，就转入另一板式继续演唱。叫板因速度、情绪、人物不同而有别。剧情紧张及净脚的叫板，多数短促、刚毅、不带拖腔；剧情平缓及生、旦脚的叫板，多半声长而缓，带较长的拖腔。板头铜器紧接叫板之后，起渲染气氛、确定板式速度等作用。唱腔分句之间的小过门称“坠子”。段与段、句与句之间的过门称为“过板曲”，多数为板头曲后半部分的变化摘用。老腔的落板有歇板（即游弦）、硬砸和落板曲三种方式。落板曲只有一种，多用在比较平缓的板式结束时。

老腔以随腔形式伴奏，皮影演出从来不用唢呐，亦无唢呐曲牌，仅有几支弦乐曲牌。搬上舞台后，多采用了秦腔的伴奏曲牌。

老腔的锣鼓经有开场札子（锣鼓经已失传）、动作札子和板头札子，数量近百种，和秦腔札子相近似。板头札子用马锣（称文铜器）演奏，动作札子用马锣及干鼓、堂鼓、铙钹、铰子、勾锣（称武铜器）等演奏，开场札子用文武铜器交替演奏。如用于〔流水板〕、〔飞板〕板头的文铜器：

【带板】　（♩＝60）

1/4 大	光乙	才才	才光	扑 0 ‖

用于败仗下场的武铜器：

【金钱花】

1/4 郎	通当通	通当通	郎通郎通	乙当通	得郎当	通 0 ‖

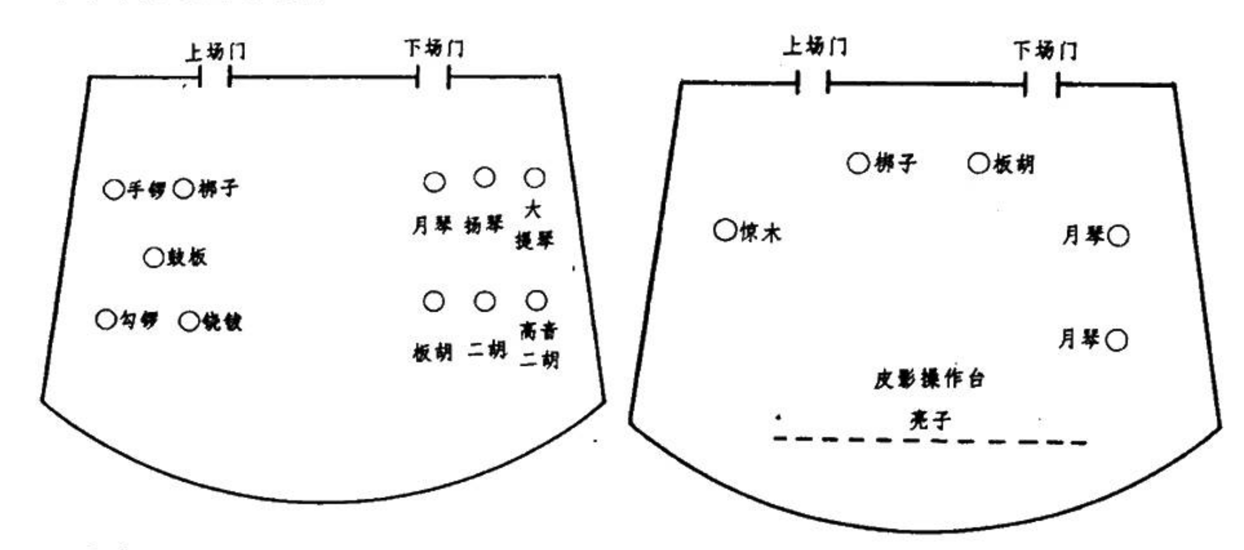
锣鼓谱音字谱说明：

大　干鼓独击。
此　干鼓在鼓心画击。
都　干鼓双棰快速轮击。
尺　干鼓铙钹闷击。
得拉　干鼓泛击或与手锣(马锣)同击。
朴　铙钹轻闷击。
才　干鼓、手锣、铙钹同击或铙钹独击。
来　手锣重击，铙轻击。
光　干鼓、手锣(马锣)、铙钹、勾锣同击。
呆　手锣独击或干鼓、手锣同击。
冬　堂鼓独击、或与手锣(马锣)、铙钹、勾锣同击。
冬龙　堂鼓轻连击。
乃　云锣独击。
当　(读 nang)，干鼓、马锣、铙钹同击。
郎　马锣独击。
得郎　马锣连击。
通工　堂鼓、马锣、铙钹、勾锣同击。
吃　手锣、铙钹闷击。
夸　惊木声。

老腔的乐队，皮影演出由四人组成，分操月琴(兼鼓板、堂鼓、云锣、手锣)、板胡(兼铙钹、大号)、梆子(兼碗碗、铰子、马锣、勾锣)、惊木(兼大号)。乐队分工与座位如图：(见下页右图)

二十世纪五十年代搬上大戏舞台演出后，增加了二胡、高音二胡、扬琴、大提琴等乐

器，大号遂废，乐队发展至十人，始分文武场。并以月琴为主奏，鼓板为指挥。乐队分工与座位如图：（见下左图）



碗碗腔音乐　碗碗腔音乐是在皮影碗碗腔音乐基础上发展而来的。

唱腔音乐为板式变化体。常用的基本板式有〔慢板〕、〔东路〕、〔二八板〕、〔慢紧板〕、〔紧板〕、〔飞板〕、〔滚白〕、〔箭板〕。辅助板式有〔扇板〕、〔扬句子〕、〔倒板序子〕等。彩腔有“花花腔”、“叠腔”等。专用曲调有〔观灯〕（来源于花鼓戏）、〔过关〕。由于词格不同，〔慢板〕、〔慢紧板〕、〔紧板〕又有“西厢调”的特殊唱腔。

〔慢板〕，多数为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）或一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），长于抒情，可单独成段，也可与其他板式组合使用，多用于大段唱腔之首，宜于生、旦、净、丑所唱。分〔欢音慢板〕、〔苦音慢板〕、〔阴司板〕等。板头有〔大起板〕、〔小起板〕、〔安板〕等十多种。例如：

选自《玉燕钗·杀船》邹丽娘唱段
（王四贵演唱）

【上字头慢板】（苦音）

慢速

$\frac{4}{4}$ (1⫽0 1 24 | 7 4 7·476 5⫽·5 5 5 | 2521 56 5 i76i 5765 |

i⫽i i 76 5 56 i· 44 | 2 7i 7 65 4424 5 | 5 5 4 32 1⫽·2 5 5 |

2 1 7176 5⫽·5 5 5 | i 5·7 6 5 656i | 4⫽·4 4 4 2412 5·6 |

5 5 4 32 1·24 1 5 | i 5·7 6 5 i 65 | 4·4 4 4 2512 5·66 |

5 5 4 32 1·2 5 4 | 2·545 25 7 2·5 4 2 | 5 - i·2 5 4 |

2·545 25 7 7·i 6 5 | 4 5 2 i 5·5 5 7 | 5 ·5 5 7 2·2 2 7 |

2·2 2 25 i 25 7 | i·7i 6 5 i 5 i 7i | 6 5 656i 5·76i 5642 |

【慢板】

サ 2 2 - i - 7 6 5 6 4 2 5 -) : 76 5 1 |

哭 了

2 i 6 5 4 (5 5) | 5i 4 2 1 7·1 2176 | 5 (5765 4·7i 65 4 |

声(咦 呀 唉)

25 4 2421 7·25 4276 | 5176 51 5) i765 4 | (56 4) 5 5 i 6542 |

老 爷 今 何

5 - (2 7 6 i | 5 5i 5765 4 5 i 7i | 6542 5 5) 5 (5) 5 |

在， 昼 夜

2 1 | 76 5 (21 7) 5 2 | i 5 i 4·3 2 1 | 7 1 4·3 2 1 |

凄 凉 泪 满 腮。

7·24 2176 5 - | (1 12 6545 6545 2421 | 7 24 2176 5176 51 5)（下略）

〔东路〕，亦称〔北路〕，节拍、结构、表现功能与〔慢板〕相近，速度较〔慢慢〕稍快。可单独成段，或与其它板式组合使用，在成套唱腔中，常用于〔慢板〕之后，〔二八板〕或〔慢紧板〕之前。句数一般不少于四句，唱段前多用〔东路正杆〕（完整的东路板头）作开唱过门。例如：

选自《金琬钗·大审》崔艳娘唱段
（李瑞芳演唱）

【东路正杆】（苦音）
中速

4/4 (0 0 i·i i i | 2 7 6 5 4 46 4654 | 2 24 2432 4512 54 5 |

6561 5765 1245 2432 | 1245 25 1 5 57 6765 | i 7 2 i 5 5 i7 |

【东路】

6542 5 5) 4 5 i 76 | 5· 4 2·5 7 | 1 7 6 5· (i7 |
安 葬 时 （咦 呀）

6542 5 5 2412 4·76 | 5 4 2421 7 24 2176 | 5 5 i7 6542 5 5) |

7 25 7 (7 7) | 2·4 7 2 1 7 | 1· (7 6 5 1) | 6 5i 4 7 2 4 |
将 金 钗 入 棺 殡 殓， 九 玄 女 差 狐

7 (7 7) 4 0 24 | 2·1 7 6 5· (76 | 5 1 5) 7 2 7 |
仙 变 作 丫 鬟。 崔 艳 娘

7 2 4 7 (7 7) | 2·4 7 2·1 7 | 1· (7 6 5 1) |
将 丽 娘 名 子 顶 换，

5 5i 4 2 4 5 | 7 (7 7) 2 4 24 | 2 - 1 7 6 | 5 -（下略）
书房 里才 与 你 结 就（了） 姻 缘。

〔西厢调〕是碗碗腔中的比较特殊的唱腔，又称“三不齐”，指句头不齐，句逗不齐，结构不齐（有三句、五句、七句）。例如：

选自《尼姑思凡》尼姑唱段
（谢德龙演唱）

【西厢调】

2/4 i 6 5 i | 7 6 5 | (5 7 6 5 | 0 i 5 | 5 5 0) |
小 奴 家（呀）

‖: 5 4 5 | 2 - :‖ i 6i 6 i | 5 - | i 7 6 |
年 方 二 八， 正 青 春 被 师

5 - | 2 5 2 ‖: 2 5 4 2 | i 7 6 5 :‖: (2 5 4 2 |
父 削 去 了 头 发。（呀 哈）

i i i 5) :‖ 4 2 | 5. 2 5 | 3 2 7 6 | 5. (5 |
每 日 里 （呃）

6 5 6 5 | 4 6 5 | 5 5 0) | i i 6 | i - |
大 佛 殿

2 5 5 | 5 0 | 7 6 6 i | 5. 2 | 7 6 6 i | 5 -（下略）
烧钱 吊 马， 讲 经 说 法， 讲 经 说 法。

〔二八板〕，节拍、结构与〔东路〕基本相同，常为一板三眼或一板一眼，个别地方有$\frac{3}{4}$节拍，速度较〔东路〕快，句间无长过门，善于表现紧张、激动的情绪，多用于〔东路〕之后，〔慢紧板〕、〔紧板〕之前，一般不独立使用。

〔慢紧板〕，中速偏慢，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），主要用来抒情或叙事，常用于

〔慢板〕、〔东路〕或〔二八板〕之后，〔紧板〕之前，适用各种行当脚色演唱。例如：

选自《林英哭五更》林英唱段
（王四贵演唱）

【慢紧板正杆】（苦音） 中速稍慢

2/4 (5 446 564 5 | 1 25 4276 | 51 5 716 1 | 5·765 2543 |

2421 51 5 | 0 5 2542 | 25 7 25 7 | 2545 25 7 | 5252 5252 |

2171 5765 | 3/4 1245 2421 2171 | 2/4 5 51 5 5) | 〔慢紧板〕 0 5 i 76 |
一 更

5 46 5 4 | 2 7·4 2176 | 5 (5·5 | 5 i 2521 | 5 i 5 5) |
里(唉)

i 76 5 i | 5 21 | 5 7 1 2 | 5 - |
月 儿 将 生 月 儿 将 生，

5 i (1 5) | 56 4 2 | 5 2·i | 4 4 24 |
手 掌 银 灯 进 房 中。

21 76 | 5 (i 7 | 6767 6546 | 564 5 5) | （下略）

〔紧板〕，亦名〔流水板〕或〔二六板〕，一板一眼，记$\frac{2}{4}$拍，个别地方为$\frac{3}{4}$拍。中速或稍快，分欢音、苦音等。长于叙事或表现激情的场面，多用于〔慢紧板〕或〔扇板〕、〔扬句子〕之后，下接〔飞板〕，或单独成段。例如：

选自《玉燕钗·杀船》邹丽娘唱段
（王四贵演唱）

【紧板正杆】（苦音）

快速

2/4 (0 22 1212 | 7657 6561 | 5765 4445 | 2421 5 5 | 0 5 2432 |

5545 2545 | 2432 1212 | 5545 2545 | 5576 5 | 3/4 1157 5757 6561 |

2/4 5·5 5 5) | 【紧板】 0 2 2 | 1 - | 7· 6 | 5 1 65 |

我 这 里 （呀）

4 (1157 | 5757 6765 | 4·4 4 4) | 0 5 1 | 0 6 64 |

将 你 久 等

5· (6 5 5) | 0 2 4 2 | 2 5 0 | 0 4 7 6 | 5 (5 5) |

待， 却 怎 么 一 去 再 不 来。

0 4 2 | 5 7 | 0 2 7 2 | 1· (11 11) | 71 1 76 |

怎 知 老 爷 被 贼 害， 贼 船 上

5 1 7 | 0 76 5 1 | 4 4 24 | 2 1 7 6 | 5 （下略）

谁 管 女 裙 钗。

〔飞板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）和有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）交替使用，速度极快，长于表现激动强烈的情绪，常用于〔紧板〕之后，独立成段的较少。例如：

选自《百锦衣·跑山》郭美容唱段
（石狮子演唱）

快速（苦音）

（前略） | 2/4 0 76 5 2 | i - | i 7 6 5 | 4 (i·i | i 7 6 5 |

耳 边 厢

4 5 4) | 0 2 76 | 1/4 5 6 | 4 | 5 | 4 | 0 5 | 5 | 7 |

忽 听 人 罗 唣，像 是 此 山

7 | 7 1 | 5 | 6 6 | 0 4 | 5 | 5 5 | 2 4 | 2 | 4 |

有 强 盗。急 忙 忙 就 向 林 中 跑，

4 4 | 0 2 | 5 | 4 2 | 1 | 2 i | 6 5 | 4 3 | 2 | 2 5 | 1 |

等 贼 人 过 去 （也 嗨）

7 (6 ‖: 2/4 i 5 6765 | i 5 0 :‖ 0 5 0 5 | 0 5 0) | 2· i |

（唉）

7· 6 | 5·7 6 5 | 4 (i·i | i 7 6 5 | 4 5 4) | 6 4 2 |

再 脱

5 - | 7 0 | i 5 5 45 | 3/4 2 1 7 0 | 2/4 1· 2 |

逃 （呀） （唉 呀） （唉 嗨

5 - | 5 - | 4 - | 4· 3 | 2 1 2 5 |

嗨） （呀）

3 2 1 2 | 1· (7 | 6765 6765 | 3/4 6765 7 6 5 |

渐慢

2/4 6 4 1 4 | 4 6 5 | 5.5 5 1 | 2 1 7 1 6 | 5 -) ‖

〔滚白〕，又称〔滚板〕，无板无眼。词格分“散文”式与五字句，长于表现悲哀和激动的情绪，常用于〔紧板〕之后，或单独成段。多为生、旦脚所唱。例如：

选自《二度梅·重台》陈杏元唱段
（王凤堂演唱）

（滚白头）

サ (5 - 4 - 5 - 2 - | 1/4 5 5 | 4 32 | 12 5 | 2421 |

7 | サ i - ♭7 6 5 4 6 5 -) 【滚白】 0 0i i i i 6 56 4 5 i 4

我叫叫一声梅郎梅 郎，

(4 4 4 4) 2 4 7 7 2 4 4 2 4 7

你我夫妻来 至重 台，

2 2 7 24 4 7 2 4 7 7 2 - 4.24 7 5 5 7.

有什么言 语速快讲说几句， 霎时 兵过雁门

1 i i 7 1. 6 5 - 1.2 i 6 5 - 3 2 1 6 5 -（下略）

再无有 讲 话 之 地 了。

〔箭板〕，上下句结构，板头为一板一眼，唱腔为散板。常用以表现悲壮、愤怒的感情，多用以各板式之前。适用生、旦、净脚演唱。例如：

选自《沉香劈华山》杨戬唱段
（王凤堂演唱）

【箭板头】（苦音）稍自由

2/4 (6· 66 | 66 66 | i·7 65 | 45 76 | 艹 5 -) 【箭板】 55
二郎

2 1· 6 5 - | 12 i - 6 5· (打 | 匡·打 匡0) | 6 56 5 3 -
举 起 千 斤 鼎， 三 娘 入 了

2 1 7· (打 | 匡 匡 匡0) | 1·1 2 i· 6 5 | （下略）
枉 死 城。

〔扇板〕，由单句构成，系辅助板式。板头为一板三眼转一板一眼，唱腔为紧打慢唱，常用于情绪转换之处，一般生、旦脚较为多用。例如：

选自《玉燕钗》邹丽娘唱段
（王四贵演唱）

【扇板头】（苦音）慢起渐快

4/4 (55 7 i 65 4·2 | 55 7 25 4 32 | 55 7 i 65 4·2 |

55 7 25 4 32 | 55 7 65 42 | 5 4 12 12 |

5 4 12 12 | 2/4 5 5 76 | 5 5 76 | 55 05 | 05 05) |

【扇板】（紧打慢唱）

艹 5·i 43· 432 5 - 3 2 - 1 7 6· 2/4 5 - | (576 576 |
山 精 我 把 你

5 76 5 76 ‖: i i 7 6 | 5 5 0 2 :‖: 5 5 2 :‖ 5 5 0 5 |

0 5 0 5 | 0 5 0 5) | サ 2 5. 2 i. 7 6. 5 -

奴 才（咦）

2/4 (5 55 5 6 | 5 5 5) | i 6 5 | 4 5 i | 5 - | 5 - |

（唉 嗨 嗨）

4 - | 4. 3 | 2 2. | 2 - | 7 - | 3/4 2 5 3 2 1 2 |

（唉）

2/4 1. 7 | (6765 6765 | 6765 7 6 | 5·7 6 5 | 6767 656i 5 5 5) |（下略）

〔扬句子〕，由单句构成的辅助板式，板头为一板一眼，唱腔为一板一眼转散板，或紧打慢唱转散板，长于表现英武、强烈的情绪，常用于唱段之首或情绪突变之处，宜于生、旦、净所唱。例如：

选自《囊哉装箱》薛清乾唱段

（王凤堂演唱）

（欢音）慢起渐快

2/4 (光鼙 鼙打打 | 光鼙 乙 6 | 5 6 5 3 | 5 6 5 3 | 5 53 5 53 | 5 53 5 53) |

【扬句子】

i 7 6 6 i | i 7 6 | 6 - | (得 来呆 | 乙呆 呆 |

走 天 涯 访 知 己

匡 0 0) | サ 3 5 3 2 - i - 7 - 5 - （下略）

只 身 一 剑。

〔倒板序子〕。由一个上句构成的过渡性板式，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），长于抒情。常用于成套唱腔之首，多为旦脚演唱。例如：

选自《双官诰》王春娥唱段
（杨光耀演唱）

（苦音）中速稍慢

2/4 1 16 5 | 4 21 7 | 5 51 4 5 | 5·45 432 |
小 冤 家 跪 倒 将 娘 问

5 · 6 432 | 121212 5 7 | 1 - | （下略）
问。 （安）

“花花腔”,彩腔，分紧慢两种，分别用于〔慢板〕与〔紧板〕之中。慢的为一板三眼，节拍为$\frac{4}{4}$，或一板一眼，节拍为$\frac{2}{4}$；紧的为一板一眼，节拍为$\frac{2}{4}$。多由旦脚演唱。例如：

选自《金琬钗·借水》桃小春唱段
（王毓娴演唱）

（苦音）慢速

4/4 （过门略）5 12 76 | 5· (17 6542 55) |: 5·61 6543 2 - :|
姓 桃 （花花腔）（哪 一 呀）

5·61 6543 2 5 | 2·5 21 7 1 | 2·5 21 7 124 |
（哪 一 呀） （哪 一 呀） （哪 一 呀）

765 1276 5· (12 | 6542 55 2·2 22 | 2212 1765 1 57 654 |

556 55) 42 5 | (55) 254 2 5 4 | 4·3 21 7 - |
居 住 桃 花 村，

(2·7 6 i 5 5i 5765 | 425·6 5432 1·245 25 7) | 2 4 76 5 4 2 5 |
茅 屋 草 舍

(5 5) 5 4 2 5 4 | 5i 4 2 1 7 1 | 5 7 5 7 |
在 桃 林。 (哪 呀 一 呀

2·5 21 27·4 2176 | 5· (i7 6542 55) | (下略)
哪 一 呀)

"叠腔"，彩腔，节拍为散板或一板一眼，$\frac{2}{4}$节拍。速度变化很大，唱腔大部分用虚字，长于表现悲愤激动的感情。多用于成套唱腔的中间，为旦脚所专用。例如：

选自《白玉钿·店遇》尚飞琼唱段
（段林菊演唱）

(苦音)
(前略) サ 1 2 5 - 2 1 6 5 - | $\frac{2}{4}$ (2 12 5 65 | 1 -) |
玉 钿

サ 2 i - 6 5 3 2 1 6 5 - | $\frac{2}{4}$ (2 25 4 32 |
玉 钿

4323 1 5) | 2 5 4 32 | 43232 1 7 | (2 5 4 32 | 4323 1 7) |
玉 钿 (呀 呀 哈)

5 i 4 32 | 43 2 1 7 | (5 i 4 32 | 4323 1 7 |
玉 钿 (呀 呀 哈)

2 3 1 2) ‖: 5 i 7 | (6 5 4 2) | 5 4 | (2 4 1 2) :‖ 5 4 |
玉 钿 (呀 哈 呀 哈)

（𝅗𝅥＝♩）

（2 4 1 2）5 4 |（2 4 1 2 | 5 5 76 | 5 5 76 |

（呀 哈）

渐慢

5 5 76 | 5 5 0 5 | 0 5 0 5）| 2 i i i | 7 7 7 76 |

（嗨

50 i6 50 i6 | 50 i6 50 i6 | 5 5 | 7 0 | 6 5 4 32 |

嗨 嗨 嗨 嗨 唉 嗨 呀 唉嗨

10 5 4 32 | 10 5 4 32 | 10 5 0 5 | 0 5 0 5 | 0 2 0 2 |

嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨 嗨

0 2 0 2 |（0 2 0 2 | 0 2 0 2）| 7 2 7 | 1. 7 |

嗨 嗨） （唉 嗨 嗨）

（i 5 6765 | i 5 0 | i 5 6765 | i 5 0 56 | 5 5 0 5 | 0 5 0）|

2 i. | 7. 6 | 5.i 6 5 | 4（2.7 | 6 i 5765 | 4 5 4）|

（嗨）

6 5 45 | 3/4 2 1 7 0 | 2/4 1. 2 | 5 - | 5 - |

（哎 嗨 嗨 唉 嗨 嗨）

4 - | 4. 3 | 2 1 7 | 1. 7 |（6765 6765 | 6765 7 6 |

渐慢

5·7 6 5 | 6i57 656i | 5·7 6 5 | 6 4 4 6 | 5 i 5）|（下 略）

碗碗腔的唱腔多为七字、十字上下句，也有五字句、长短句、散文句和单句送（即上句落板）等词格。音乐大部分有欢音和苦音之分。唯〔滚白〕、“叠腔”只有苦音，〔观灯〕、〔过关〕只有欢音。苦音的音阶为：“5 6 ↓7 1 2 3 4 5 ”，欢音的音阶为：“5 6 7 1 2 3 ↑4 5 ”。唱腔主要为徵调式，个别用宫调式。伴奏曲牌音乐以徵调式为主，其次是宫、商、羽调式，角调式比较少见。唱腔的音域为b—$^{\#}c^3$，常用音区为e^1—b^2。唱腔的定调一般为 1 = A 、^{b}B或G调。其行腔演唱特点：小生、小旦、青衣吐字多用真声，拖腔多用假声；花脸用将音（花脸专用的假嗓拖腔）；老生、老旦、丑脚全用真声新增加了重唱、伴唱、合唱等演唱形式。

碗碗腔的伴奏曲牌分丝弦曲牌与唢呐曲牌两种，共约八十余首。

丝弦曲牌主要用于渲染气氛、配合演员表演等。例如：

杀 妲 妃

1 = A $\frac{4}{4}$

慢速　悲哀地

i ♭7 6765 i1 2 i ‖: 5 5 5 56i1 2♭765 | 4. 3 2.432 5165 |

2 2525 5.432 1255 | 2421♭75 15 1 5.432 1255 | 2421♭75 15 1 2.75i 4 27 |

5♭765 4 2575 5 55 5 | 2.♭75i 4 27 5765 4 2575 | 5 .4 2512 5 4 2512 |

5 .6 55 5 5 55 ♭7 1 | 2 25 2 5 55 ♭7 1 | 2. 5 2521 ♭7 |

[1. 2212 ♭7 6 56 i1 2 i :‖ [2. 2212 ♭7 6 5 i 2i | 5 - 0 0 ‖

唢呐曲牌主要用于帝王登殿、行兵布阵、饮酒宴乐、神仙聚会、引子、尾声等。例如：

梵 王 宫

1 = G $\frac{4}{4}$

慢速 严肃 悲苦地

冬冬 冬冬. 6 1 | 2 12 4 3 2 - | 5 6 i 4.6 5 43 | 2 5 5 4 32 1 6 |

2 12 4 3 2· 3 | 1 2 4 2 1 6 i | 5 65 4 2 5 - |

5·6 i 2 i 7 6 5 | 6i65 4 4 24 5 | 6·i 6 5 4 6 5 43 |

2 - 6i65 4 2 | 5· 6 4 24 5 | 6·i 6 5 4 6 5 43 |

渐慢

2·3 5 6 4 32 1 6 | 2 12 4 3 2 - | 6·i 6 5 6 5 1 | 2 12 4 3 2 - ‖

锣鼓经分为五类：开场铜器，由多种锣鼓点联套而成，用于开戏之前，如〔马锣开场〕、〔十样景开场〕等；板头铜器，用于起板，如〔安板〕、〔代板〕、〔七锤〕等；动作铜器，用于配合表演，如〔擂锤〕、〔摩锤〕、〔豹子头〕等；曲牌铜器，用于伴奏唢呐曲牌，无专用名称；效果铜器，用于表现打更、风声、雨声、雷声、水声等效果。五十年代搬上大戏舞台后，对传统的锣鼓经有取有舍，同时吸收了秦腔、京剧的部分锣鼓经，基本上适应了大舞台的演出需要。

传统锣鼓点例如：

【尾巴子】

$\frac{2}{4}$ 呆.得 来呆 | 乙呆 乙 | 匡才 匡 | 令匡 令匡 | 乙才 乙匡 | 乙打 打 | 匡 0 ‖

【慢一扇坡】 渐快

$\frac{2}{4}$ 打 0 打打 ‖: 匡 .打打 | 呆. 打打 :‖ 匡打打 呆打打 | 匡呆 呆呆 |

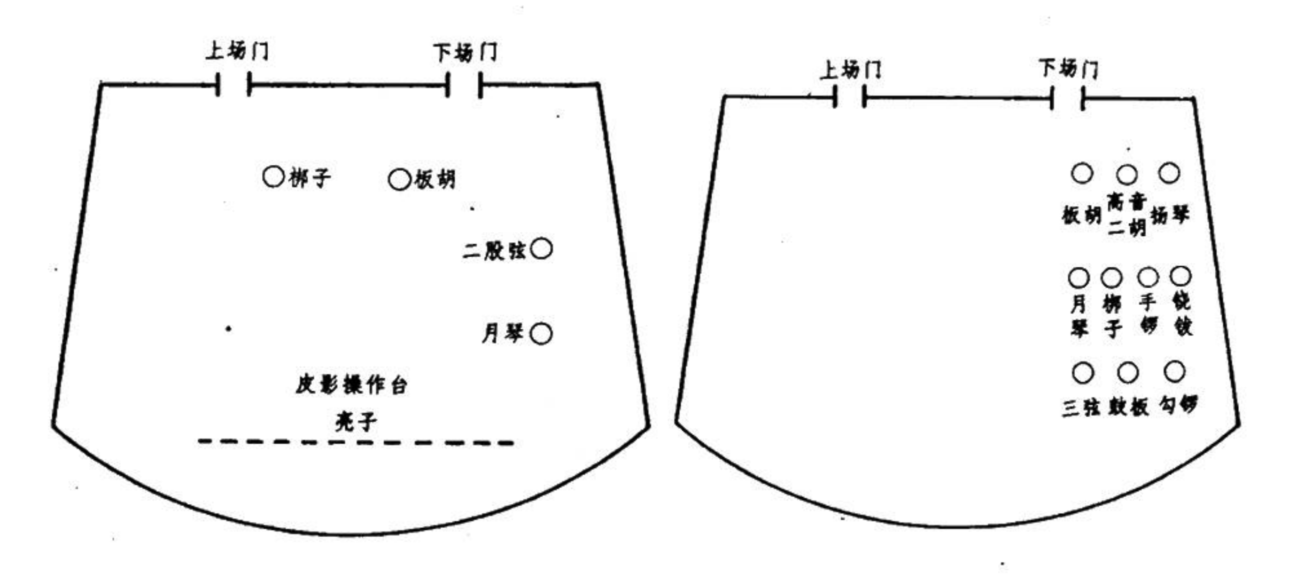
𝅗𝅥 = ♩

匡呆 匡呆 | 匡 0 | 匡呆 匡呆 | 匡呆 匡呆 | 匡呆乙 匡 ‖

碗碗腔的皮影乐队由四人组成，分操月琴（兼作板鼓、堂鼓和手锣）、二股弦（兼铙钹、唢呐、大号）、板胡（兼唢呐、大号）、梆子（兼碗碗、铰子、勾锣、马锣大号）。其乐队分工与座位如下左图：

搬上大舞台后，始分文武场，乐队的编制已有较大发展；五十年代逐渐加进了二胡、扬琴、三弦及秦腔击乐等乐器，大号遂弃，乐队发展至十人。以碗碗为指挥，以月琴为主奏，乐队一般仅置舞台下场口一侧。若须分置左右两厢，碗碗仍置文场一边。1966年后，又先后增加了琵琶、笛子、大提琴、小提琴、中提琴、低音提琴、长笛、双簧管、单簧管、大管、小号、圆号、长号、排笙、定音鼓、吊镲、小军鼓等中西乐器。乐队增加到十九人以上，最多达三十多人，进而形成了中型的中西混合乐队。

五十年代舞台演出乐队分工与座位如下右图：



弦板腔音乐　弦板腔是在皮影板板腔音乐基础上发展而来。

唱腔音乐结构为板式变化体，基本板式有〔慢板〕、〔二六板〕、〔紧板〕、〔箭板〕、〔滚白〕、〔阴司板〕、〔撇板〕、〔三倒音〕等。前五种为弦板腔的主要板式，应用较多，后者应用较少。其中〔滚白〕、〔阴司板〕为苦音，其余均有欢音与苦音之分。另有六种“上音子”（亦名扬音子）。

〔慢板〕，具有抒情性，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱词为七字、十字上下句体，句数多少不定。在十字句的唱腔拖腔中，常出现三拍子的节奏。例如：

选自《三请诸葛》刘备唱段
（郝镇安演唱）

【慢板】（苦音）

2/4 (5·55 5 5 | 5 4 3 2 | 5 5 5 5 | 56 4 5 56 | 5 5 5 i |

i i 6 i | 5 66 4 5 | 6556 2552 | 5 5 5 5 | 5 3i 2432 |

1312 7 61 | 31 2 5765 | 1312 5252 | 5252 4321 | 6125 2176 |

（伴奏） 0 0 | (2552 5) | 0 0 |

5 35 5432 | 5 5 5) | i i 6 5 | 0 0 | i 6i 6 5 |

自幼儿 在家 中(的)

| (2 4 7 6 | 3/4 5 5 2 5) | 2/4 0 0 | (4 2 5) | 0 0 |

| 6 5i 6 | 3/4 2 5· 0 | 2/4 4 7 4 | 0 0 | 6 i 6· 5 |

好学 戟 剑， 仗血 气 闯下 了(的)

| (2 5 2 5 | 5 5 4 2 | 1 23 1 5 | 5 4 3 5) |

（下略）

| i i 5 5 | 5 4 | 2 5 1· | 0 0 |

大 祸(一 也) 相 连。

〔二六板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。唱词均为七字上下句体，唱腔有起有落，为独立的板式，曲调富于说唱性。例如：

选自《遇马超》马岱唱段
（郝镇安演唱）

【二六板】（苦音）稍慢

2/4 (5 55 | 04 32 | 1/4 5 ‖: 2/4 4.5 65 | 46 5 :‖ 5 54 |

32 5 | i.i i4 | 32 1 | 21 27 | 65 1 | 43 25 |

21 57 | 61 54 | 32 5 | 1/4 0) | 2/4 5. 7 | 7 5 |
未曾开言

5 52 | 5 - | i 4 2 | 4 4 | 24 76 | 5 - | 5 5 |
泪满面，哥哥耐烦听心间，曹贼

25 5 | 2 52 | 5 - | i6 i | 65 4 | 5 25 | 1 - | （下略）
行事多短见，斩坏爹爹丧黄泉

〔紧板〕，有板无眼，可单起单落，也可接〔慢板〕，落板多为散板。例如：

选自《出五关》关羽唱段
（郝镇安演唱）

【紧板】（欢音） 稍快

1/4 (3 23 | 5 5 | 3 23 | 5 35 | 2363 | 5 35 | 2363 | 5 35 | 2363 |

5 35 | 3532 | 5 35 | 3532 | 1 32 | 1332 | 3 33 | 2336 | 5 16 |

5332 | 5) | 3 i | 0 | 63 | 63 | 5 | 53 5 | 5 3 | 5 6 |
勒马站立坝龙桥，远望来者是张

1 | (3 55 | 5 5 | 3 2 | 1 2 | 3 23 | 5 35 | 2363 | 5 35 |
辽。

3532 | 5 35 | 3532 | 1 32 | 1332 | 3 33 | 2336 | 5 16 | 5332 |

5) | サ 6 - i - 65 3 i i 6 i 6 i - 6 3 5 - | (下略)
(哎) 站 立 桥头高 声叫,

〔箭板〕,散板形式,只唱一个上句,即转入〔慢板〕。例如:

选自《出五关》曹操唱段
(郝镇安演唱)

【欢音箭板】
サ (3 - 6 5 3 6 5 3 6 5 -) 6 i i
(哎) 曹 在

6 - 0 0 i 6 i 5 5. 5 5. | (下转【慢板】略)
(咦) 车中 用 目 瞧(咦 嗨)(帮)(哎 嗨)

〔撤板〕,散板形式,急促、紧张。例如:

选自《乾元山》晋惠公唱腔
(郝镇安演唱)

サ 0 0 0 0 (仓 仓 仓) 1/4 (3 23 | 5 6 | i 3 | 5 6 | i 3 | 5 5 |
(白)啊!秦穆公

3532 | 5 5 | 3532 | 1 35 | 3532 | 1 3 | 2332 | 1 6 | 2332 |

【撒板】

5 0) | サ 6 - 3 6 6 6 35 3 6 ⋮ 0 i i i 3 6 35 3

(哎) 加马 不住 忙 追 赶， 人有 精神 马撒 欢，

6 6 6 6 3 3 i 0 ⋮ 6 ⋮ - 6 3 0 0 6 i 6 i 6 5 5 5 5 - 5 -‖

任儿 投奔 东洋 海， (嗨) 老子 赶儿 水晶 宫。(也嗨 嗨 嗨)(帮)(嗨)

〔滚白〕。悲苦、哀怨，为诉说性的散板，可单独成段，或转入〔慢板〕。例如：

选自《槐荫记》董永唱段
（郝镇安演唱）

(苦音)

サ 1·6 i - 0 | 2/4 (56 4 56 4 ‖: 5643 21 2 :‖: 5643 5643 |

(叫板)(哎 啊)

5643 21 2 :‖: 5 5 0 5 | 5 43 2412 :‖: 5 5 0 5 | 5 4 5 4 :‖

4·4 4 4 | 3·3 3 3 ‖: 2 3 1 3 :‖ 2321 2321 ‖: 2321 7 1 :‖

7 1 7 1 | 2 2 | 2 1 2 1 | 7 6 7 6 | 5 76 5 76 |

1/4 5) | サ 5· 6 6 6 6 56 4 3 2 i - 5i 4 2 i - i - ⋮

(哎) 我 叫叫 叫一 声 贤 妻(呀) (哎)

6 5 i 65 4 - 24 7 0 2 - 2 2 i - 7 - 5 - 0 ⋮ (下略)

我 的 妻 (呀) (哎) (啊)

〔阴司板〕。是由苦音〔箭板〕转〔慢板〕的一种变体唱法，实际只有一个上句，即进入〔慢板〕。例如：

选自《九连珠》金瑞玉唱段
（郝镇安传授）

【阴司板】（苦音）

2/4 i 6 i·6 | 3/4 5 - 0 i | 2/4 i 0 4 2 | 4 76 5 |
听 一 言 吓 得 我（的） 三 魂 （呀）

0 1·2 | 5 4 | 21 7 | （下转【慢板】略）
不（的） 在，

〔三倒音〕，是〔慢板〕的幕后叫板。例如：

选自《花柳林》张素贞唱段
（郝镇安传授）

【三倒音】

サ 171 1 1 6 5 - | 2/4 (5 5 |: 4565 4565) :|
（幕内唱）天 不幸 本 郡

サ 1 55 1 6 5 - 5 - 4 3 2 - i - 6 - 5 - （下略）
遭 年 早， （衣）

〔上音子〕，又名“扬音”，为散板形式，应用于〔慢板〕与〔紧板〕之前，在剧情紧迫的情况下，先开腔，后起过门，进入正板。例如：

选自《周仁回府》周仁唱段
（郝镇安演唱）

【上音子】（苦音）

サ 11 1 - 1 61 6 5 - 5 - 65 45 4 -
这 才 是 为 了 哥 哥 （哎） 害 了 嫂 嫂，

2323 21 616 6 - 456 5 -（过门略） 0 i i6 i

我周仁

i6 i6 5 - 42 2 - 5 - 252 55 5 - 50 |（下略）

并非是（哎）忘恩负义。（呃）

弦板腔音乐属七声音阶徵调式，欢、苦音的音阶关系与秦腔相同。唱腔定调多用三眼调，即曲笛开三孔为“5”音，定调1＝G，音域 a—a^2，常用音域d^1—g^2。唱腔说唱性强，拖腔短，以本嗓为主，兼用假声唱法。唱腔后带有众人接音（即帮腔），全系假声齐唱，今已不用。唱腔与伴奏多交替进行，一般不包腔。唱句多为七字和十字句。

弦板腔的伴奏曲牌较少，只有十首左右的弦乐曲牌，用于衬托剧情，渲染气氛等。部分曲牌有软、硬（即苦、欢）音之分，如〔软音弦索谱〕、〔软音二开头〕、〔硬音过板梆子〕、〔软双塌〕、〔硬双塌〕等。例如：

软音弦索谱

1＝D 2/4

‖: i6 i2 | 65 4 | i6 i2 | 56 4 | 24 32 | 1 12 |

5 - | 5 0 :‖ 1 11 | 1. 2 | 4. 5 | 24 21 |

7 43 | 21 76 | 5 - | 5 0 ‖: 5i 65 | 65 43 |

21 71 | 2 - :‖ 1.2 | 12 12 | 55 | 4 32 | 5 65 | 7 - | 12 76 |

12 7 | 4. 44 | 4 5 | 6 i | 65 | 45 | i 76 | 5 - | 50 |

7 - | 7 0 | 2 4 3 | 2 1 | 2· 4 | 1 2 7 6 |

5 - | 5 0 ‖: 6 i 6 5 | 4 5 4 | 5 6 5 | 7 - |

7· 1 | 7· 1 | 2 4 3 | 2 - | 5 6 4 3 | 2 4 2 1 |

7 4 3 | 2 7 6 | 5 - | 5 - :‖: 5· 6 | 4 5 |

6 5 1 | 2 - :‖: 5 1 | 2 - | 5 1 | 2 4 2 1 |

7 2 | 1 2 7 6 | 5 - | 5 - :‖: 5· 6 | 4 5 |

i 6 5 | 4 - | 2 5 | 1 2 | 5 - | 5 - :‖

7 - | 7 1 | 2 4 | 4 2 1 | 7 2 | 1 2 7 6 |

5 - | 5 - | 1 1 1 | 1 2 | 4 5 | 2 4 2 1 |

7 5 4 3 | 2 1 7 6 | 5 - | 5 - | 2 5 1 2 | 5 5 |

1 - | 2 5 1 2 | 5 5 | 1 - ‖: 2 4 2 1 | 7 1 :‖

2 5 | 1 2 7 6 | 5 - | 5 - | i 6 5 | 4 5 6 i |

5 6 4 3 | 2 4 2 1 | 7 5 4 3 | 2 1 7 6 | 5 - | 5 - ‖

弦板腔的锣鼓经与秦腔基本相同。常用的有〔慢带板〕、〔七锤〕、〔撩子〕、〔塌板〕、〔紧带板〕等。例如：

【七锤】

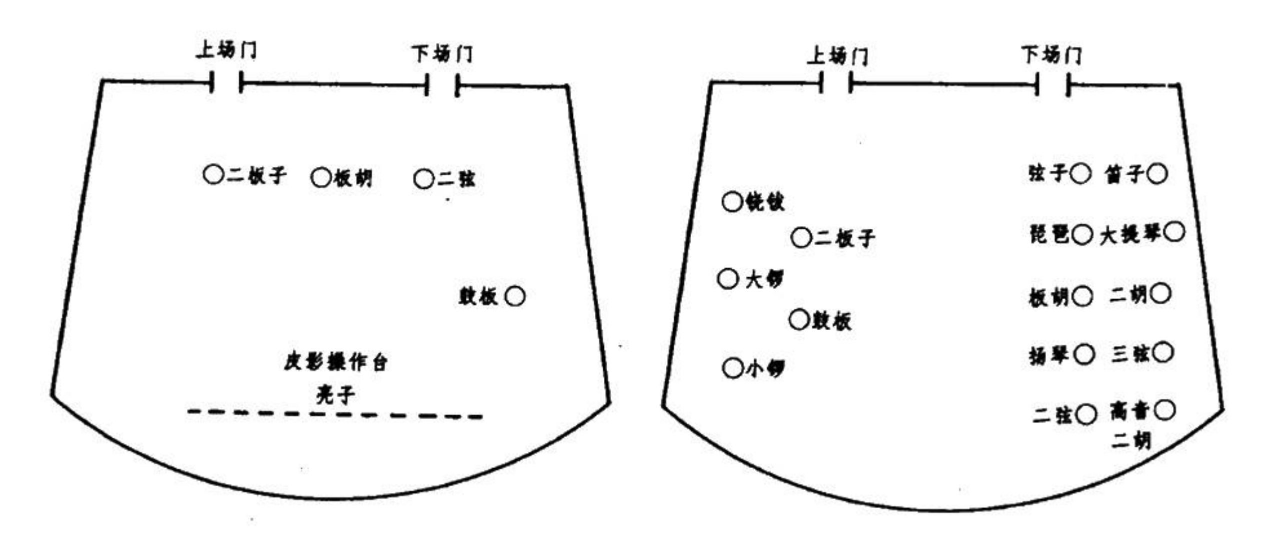
2/4 打 0 | 仓 0嘟 ‖: 才 仓 :‖ 才 才 | 仓 0 | 才 仓 ‖

弦板腔的特色乐器为二板子和蚱板子，二板子形如梆子用以击节，蚱板子形如牙子板，用以按拍。演奏均以甩打形式，节奏多富变化。

弦板腔乐队，在皮影形式演出阶段，一般由四人组成，一人须操数件乐器。丝弦乐器仅有二弦（即二股弦，定弦“5 －2 ”）、弦子（即高音三弦，中间有腰码，定弦“5 －6 －3 ”）两件乐器。二十世纪三十年代前后，有条件的班社加上了板胡（定弦“5 －2 ”）；打击乐器除二板子与蚱板子外，其余均沿用秦腔打击乐。其中以二弦、弦子、二板子为主、号称弦板腔三大件。

皮影乐队分工与座位如图：（见下左图）

五十年代搬上大戏舞台后，始分文、武场，乐队发展为十五人。文场居下场口，武场居上场口，乐器增加了高音和中音二胡、笛子、大提琴、扬琴等，鼓板指挥，二弦领奏，形成了小型的中西混合乐队。分工与座位如图：（见下右图）



其中，二板子兼战鼓、堂鼓；铙钹兼水子、大镲；二弦兼唢呐；板胡兼唢呐；三弦兼大鼓；笛子兼海笛。

阿宫腔音乐　阿宫腔音乐是在皮影梆子腔音乐基础上发展而来的。

唱腔音乐为板式变化体，基本板式有：〔慢板〕、〔二六板〕、〔带板〕、〔箭板〕、〔滚白〕，辅助板式有〔二倒板〕。

〔慢板〕，为一板三眼，$\frac{4}{4}$拍，是阿宫腔的主要板式。节奏严整，曲调悠扬婉转，抒情性强，有较长的拖腔，多数吐字用本嗓，行腔用假嗓演唱。长于表现人物复杂的思想感情和内心活动。因速度不同，又有"慢三眼"和"快三眼"之分。"慢三眼"的起法有〔一锤安〕、〔慢塌板〕等；"快三眼"的起法有〔拦头〕、〔紧塌板〕等。例如：

选自《蛟龙驹·观表》李彦妃唱段
（黄淑娥演唱）

【塌板】 起

サ（嘟. 大大 仓 才才 才才 0 仓大大 才才 仓才 才才才 衣才才 |

4/4 仓 i276 5 65 643 5 | 2176 1 2432 1276 | 5 45 i·7 656i 6543 |

25 1 2 24 7·1 2476 | 5·7 6 1 0 25 5432 | 1·2 4 24 2 5 7 6 |

【苦慢板】

5125 1） 1 6 1 | 5 – 1 · 43 | 2·5 2 1 2 74 2176 |
程 思 英 （呃）

5 1 71 6 5 45 1 | 5·（76 56 4 5 | i·7 6 5 i576 5765 |

1·2 4·6 5643 24 1 | 5 54 2 1 2 4 7 6 | 56 4 5） 4 2 0 5 |
他 与

5 76 5（56 4 4 24 | 2 5 7） 5 7 | 0 1 4 5 |
我 细 讲 一

5·4 2 - - | 0 2432 1 7 2 | 1 2432 12 5 2176 |
遍， (呃)

1· (42 1276 1 | 2 71 6 5 4 5 6 5 | 1272 1) 5 1 2 |
(呃)

5·4 5 4 2·5 2 1 | 7 - 1 1 43 | 2·5 2 1 2 7·4 2176 |

5 1 71 6 5 451 | 5 - (7 6 5642 | 5·7 6 i 4 45 i 76 |
(呀 呃 咽)

5624 5 5 1 2 | 5·4 5 4 2·5 2 1 | 7 - 1· 43 |

2·5 2 1 2 7·4 2176 | 564 5 i 7i 6 5 | 4·5 i 6 i 4 3 |

25 1 2 24 7 71 2476 | 5·7 6 1 0 25 5432 | 1·2 4 25 2 5 7 6 |

5125 1) 5·1 6 5 | 1 7 6 52 5·4 3 2 | 1 - 2 4 32 |
曾 说 是 (呃)

1 25 7·4 2 12 | 5 - (1 1 43 | 2·5 2 1 2 7·4 2176 |

5761 5) 5 0 52 | 76 5 (6 4 4 24 | 2 5 7) 0 5 5 |
混 天 王 (衣) 夺 去

42 7·4 21 76 | 5 -(5·6 564 | 5·6 564 425 12 |

武 关。（衣 呀）

(5·6 54 |

5 - i 4 | 425 21 24 76 | 564 5) 7 01 | 51 42 5 - |

陆 元 戎（呀 哎）

24 5)

5 - 5. 4 | 2 5 21 76 | 1 -(i7i 6i | 5·7 65 i4 32 |

（呃）

1·2 424 25 76 | 5125 1) 2 5 42 | 76 5 (64 424 |

把 奸 王

25 7) 0 7 7 | 76 1 (5·7 65 | 12 1) 5i 7 |

那 日 参 见， 不 加

7 5 (2 12 5) | 2 5· 7·2 76 | 5 (22 2i 76 |

罪 封 御 史（衣）

564 5) 0 5 5 | 5 1· 2 76 | 5 - i 05 |

巡 查 按 院。（衣） 怕 的

i 32 1·2 76 | 5·(6 564 5 | 5·7 6i 45 76 |

是（衣）

564 5) 2 5 | 5 432 | 7 - 7 - | 0 7 - - | 2/4 i 65 |（下略）

陆 探 花 他 把 心 变，

〔二六板〕，一板一眼，$\frac{2}{4}$拍，节奏适中，长于叙事。起板铜器有〔大带板〕，〔小带板〕，〔摇板〕等。例如：

选自《白蛇传·断桥》许仙唱段
（张荣花演唱）

【摇板】 起

2/4 （尺打 | 打呆 | 5 - | 4 - | 3 - | 2 - | 1·2 |

【苦音二六板】

5 5）| 0 1 | 1 2 | 5 - |（4·5 | 76 5 | 5 0）| 1 - | 5 - |
娘 子 恩 情

0 2 | 2 7 | 1 - |（1 6 | 5 1 | 7 61 | 56 1）| 0 5 |
山 海 重， 铁

5 56 | 5·1 | 4 - | 4 2 | 7·1 | 5（1 | 7 6 | 5 1 |
石 人 儿 也 伤 情。（衣）

61 4 | 5）2 | 5 5 | 4 7 | 7 - | 1 25 | 5 - | 0 6 |
只 怪 我 负 心 太 薄 幸， 悔

56 4 | 2· 25 | 4 7 | 7 - | 4 24 | 5 - |（下略）
不 该 偷 偷 逃 走 找 妖 僧。

〔二倒板〕，一板一眼或有板无眼，$\frac{2}{4}$或$\frac{1}{4}$拍，只有一个上句，因曲体不同又有硬起〔二倒板〕与带序〔二倒板〕之分。是一种必须和其它板式连接使用的板式，一般用在唱段的首句，或唱段中间，起着过渡性的作用。如〔二六板〕转〔慢板〕就必须经过〔二倒板〕。

选自《王魁负义·惊耗》敫桂英唱段
（刘宝琴演唱）

（板头曲）

1/4 （ 打打 | 打打0 | 4·4 | 24 | 5176 | 5 | 1 71 | 21 | 5·7 |

【苦音二倒板带序】

6 5 | 4 45 | 2 4 | 5·624 | 5) i i | 0 | 5 2 | 1 76 | 5 1 |
王郎 上京（衣） （呃

4 32 | 2/4 1 (72 1) | 1 6 1 | 1 76 5 | 5·i 6543 | 2 (4 2 5) |
呀） 有 半 载，（衣）（哪衣 呀）

5·i 6543 | 5 - | 5·i 6543 | 2·4 2 1 | 1 76 2476 | 5 - | （下略）
（哪衣 呀） （哪衣 呀） （哪呀 衣呀）

〔箭板〕，有〔慢箭板〕、〔撩子〕、〔箭板砸〕之分，是一种无板无眼、节奏自由的散板，善于表现激昂豪放、紧张激烈的感情。例如：

选自《王魁负义》敫桂英唱段
（李珍珠演唱）

f【箭板】 ff

(0 - 5·55 | 2/4 2 2 2 2 | 5 4 3 2 | 1·2 4 3 | 2 5 7 6 | 2 - |
(嘟 仓·嘟 呆呆 呆呆 仓呆 才呆 仓嘟 呆呆 衣才 衣呆 仓 -)

i - | i 7i 6 5 | 4 5 7 6 | 5 -) ++ i i 7 1 5 4
对 神 灵 不 由 我

2 - 1 - 6 5 4 - | 1 - 4 5 6 5 4 3 2 1 - |
（衣） （呃）

5 1 1 5 6 5 - | 5· 4 2·1 2 5 1 - | （下略）
珠 泪 滚 滚。（呀） （呃）

〔滚板〕，无板无眼，有半吟半唱特点，擅于表现极为悲伤的感情，抒情性强，对于表现剧情高潮具有特殊效果。一般用于大段唱腔的中间或开始。例如：

选自《观表》李彦妃唱段
（黄淑娥演唱）

渐快

（叫板）安！ サ（0 1 1 1 1 2 5 - i 4 4 24 2 5 7 2 - 仓 0
（打打0 仓 仓 仓 打 打 仓）

i 7i 6 5 4·5 i2 0 5 -） 6 4 2 5 4 2 5 4·2 1 2 4· 4 3
痛煞李云仙，珠泪洒胸

2 1 7 5 1 5 6 2 - 6 5
前，灯下观表章，忠臣

5 5 5 4 2 1 6 5 4 5 1 5 - （下略）
陆陆陆九安，（衣呀衣咽）

〔带板〕，戏剧性强，能突出语言和节奏特点，常在戏剧高潮和人物感情非常冲动时运用。既可独立成段，又可与其它板式连接使用。因节奏不同，又有〔慢剁锤带板〕（$\frac{1}{4}$拍）、〔紧剁锤带板〕（$\frac{1}{8}$拍）、〔散板〕之分。〔散板〕为紧打慢唱形式，起板铜器有〔浪头〕、〔七锤〕等。例如：

姐姐仙山把草盗

（《白蛇传·盗草》白素贞唱腔）

党碧侠演唱
张满堂记谱

【浪头】

1/4（嘟 | 拉打 | 衣打 | 衣 | 仓才 | 仓 | 才仓 | 才仓 | 衣才 |

衣仓 | 衣 | 5·6 | 5 4 | 2 4 | 3 2 | 1 4 | 2 5 | 6 5 | 1 1）|

【苦音散板】 （紧打慢唱）（苦音）

サ 5 6 5 2 5 5 5 4 · 2 1 2 -（嘟 仓 0）
姐姐（衣）仙山把草（衣）盗，

【慢剁板带板】

$\frac{1}{4}$ 4 2 | 5 | 5 | 0 4 | 4 2 | 1 | 5 | 5 | 4 | 7 |
你 守 护 官 人 莫 辞 劳。若 还

0 2 | 2 4 | 2 5 | 2 | 7 | 0 2 | 4 2 | 2 | 4 | 4 |
姐 姐 回 不 了，把 官 人 尸 体 葬

7 6 | 5 | 0 5 | 5 1 | 5 | 5 | 5 | 5 | 7 | 7 |
荒 郊。天 兵 神 将 何 所 惧，

サ 4 2 1 5· 6 6 3 2 1 5 （打 巴 0） 4 5 1 0 ‖
拼 着 性 命（衣） 走 一 遭。

阿宫腔唱腔除〔滚板〕只有苦音外，其余板式都有欢音和苦音之分。欢、苦音音阶、调式与秦腔相同。演唱拖腔多用假声（二音子），并附以“衣、咽、哎、呃”等虚字拖腔，旋律特色鲜明。唱、白以关中语音的四声调值为准，唱词多为七字和十字句式，词格整齐。阿宫腔的传统定调为“上字调”，1 = ♭B 。阿宫腔搬上大戏舞台后，因男、女分脚色演唱，女声比男声提高一个八度。为了便于女演员的演唱，有时便按传统降半音定调，即为 1 = A 。一般女声音域为 c^1—d^3或 b—$\#c^3$，其中 c^1—a^2为真嗓，$\flat b^2$—d^3为假嗓；男声音域为 f — d^2，其中 a^1（b^1）—$\#c^2$（d^2）为半假声区。

阿宫腔的过场曲牌有四百多首，分弦乐曲牌和唢呐曲牌两大类，弦乐曲牌多用于揭示人物内心情感、创造意境、烘托气氛、陪衬白口；唢呐曲牌多用于帝王登殿、武将行兵、迎宾、朝拜、饮酒行令等。弦乐曲牌例如：

金 钱

1 = A $\frac{2}{4}$

中速

（0 咚咚咚咚 | 咚咚 龙咚 0）| 2 2 5 5 | 4 4 5 5 | 2 5·6 | 3 2 1 6 |

2 1235 | 2 - ‖: 1·2 3 5 | 2 - | 1·2 3 5 | 2 3 2 7 | 6 2 5 |

5 7 6 1 | 2· 5 | 1· 7 | 6·7 6 5 | 4 4 5 | 6·7 6 5 |

4 6 5 3 | 2 5 6 | 3 2 1 6 | 2 1 2 3 | 2 - |

3 3 | 6 5 3 2 | 1 7 6123 | 1 - | 6·7 6 5 | 4 4 5 |

6·7 6 5 | 4·6 5 3 | 2 5 6 | 3 2 1 6 | 2 1235 | 2 - :‖

唢呐曲牌例如：

漂 皮

1 = A $\frac{1}{4}$

(仓 | 仓打 | 衣) 3 | 3 5 | 2 3 | 2 | 2 5 | 3 2 | 1 | 6 5 |

1 3 | 2 ‖: 6 1 | 2 :‖ 0 | 2·3 | 2 1 | 2 3 | 5 1 | 2 3 |

2 1 | 2 3 | 5 1 | 2 3 | 2 | 2 3 | 5 | 5 | 5 | 5 |

4 | 4 | 4 | 4 | 2 5 | 3 2 | 1 2 | 3 5 | 2 |

（拉打 | 衣 | 仓儿 | 令仓 | 衣打 | 仓打 | 仓 | 0 3 | 3 2 |
仓儿　衣才

1 2 | 1 | 6 5 | 6 1 | 5 | 3 2 | 1 2 | 3 · 2 | 1 ‖
衣打　仓　拉打　衣打　衣　仓才　乙才　衣打仓　衣）

阿宫腔皮影演出以吹打见长，少用底锤或不用，传统锣鼓经极少。舞台演出多沿用秦腔锣鼓经。传统锣鼓经如：

【五顶魁】

龙哆 V 嘟 ‖: 仓里 | 才里 | 仓里 | 才里 | 仓. 才 | 衣. 才 | 仓 | 0 . 嘟 |

亮亮 | 亮嘟 | 亮亮 | 亮嘟 | 亮亮 | 衣亮 | 亮 | 0 嘟 :‖ 仓里 | 才里 |

渐快
仓里 | 才里 | 仓. 才 | 衣才 | 仓 | 0 嘟 | 亮 | 亮亮 | 仓 | 0 嘟 |

亮 | 亮亮 | 仓 | 0 嘟 | 亮 | 亮亮 | 仓 | 亮亮 | 衣大 | 仓 ‖

锣鼓字谱说明：

大　干鼓重击。
拉　干鼓轻击。
巴　双鼓楗重击。
嘟　双鼓楗滚击。
尺　牙子。
巴　牙子与鼓板。
呆　手锣。
令　手锣。
才　铙钹。
仓　勾锣。
吃　铰子。

哐　马锣。

衣　休止。

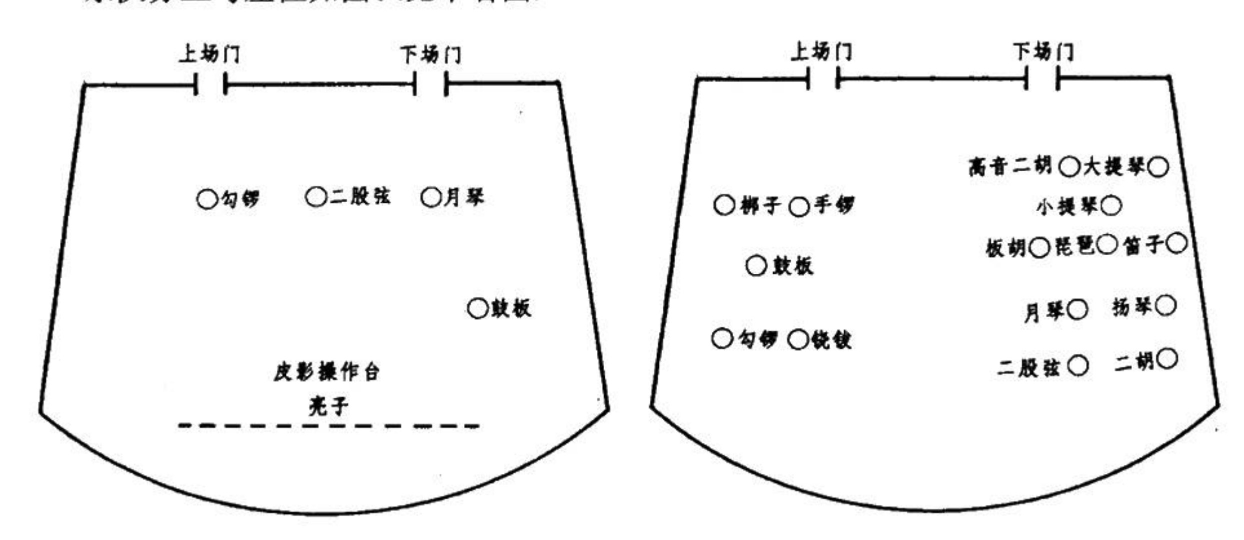
令　休止。

阿宫腔乐队1949年前皮影演出时期由四人组成，无文武场之分，乐器有二股弦（兼笛子、唢呐、大号、手锣）、月琴（兼唢呐、铙钹、小铰子）、鼓板（兼堂鼓、云锣、手锣、板胡）、勾锣（兼梆子、大铰子、马锣、水水）。

皮影乐队分工与座位如图：（见下左图）

1949年后搬上大戏舞台演出，始有文、武场之分，随着乐器增加，乐队扩大至十五人，兼奏形式减少。以二股弦（兼唢呐、海笛）为领奏，鼓板（兼战鼓）为指挥，另外高音二胡兼海笛、唢呐，梆子兼铰子、木鱼，勾锣兼梆子。

乐队分工与座位如图：（见下右图）



弦子戏音乐　弦子戏音乐是在皮影戏弦子腔音乐基础上发展而来的。

唱腔音乐为板式变化体。主要板式有八种：

〔一字板〕，一板三眼，$\frac{4}{4}$节拍，旋律较慢，板起板落，可单独成段，也可前接〔倒板〕、〔武嘹子〕，后转〔二流〕板。为了避免大段唱腔音乐单调，常在变化演奏的板头曲陪衬下，以吟诵代替上句唱腔。落板用“平腔号子”（帮腔），也可不用。宜于表现喜悦情绪。例如：

选自《空城计》诸葛亮唱段
（张德功演唱）

（起板曲）　稍慢

4/4 （3 23 65 i | 21 02 126 5 | 65 52 3532 1 |

6i65 356i 653 26 | 56 535 6i6i 1 | 65 65 332 1·2 |

【一字】（上句）

小马谡　失街亭

令人恼恨，

（下句）

事危急　叫山人　难以调

停。

（下略）

〔二流板〕，一板一眼，$\frac{2}{4}$节拍，上句板起眼落，下句板起板落，既可叙事，亦能抒情，变化丰富，表现力较强，旋律较中速稍快。有时上句可用韵白代替，速度转快时也可省去过门，变成〔快二流〕。其使用范围很广，前可接〔倒板〕、〔一字〕、〔武嗦子〕，后转〔卖调〕、〔踩弦调〕或散唱。落板可接平腔号子，也可直接结束。例如：

选自《两相喜》二婶唱段
（王　莉演唱）

【二流板】（上句）

人逢（哎）喜事精神爽，

（下句）

藏不住高兴挂脸上。

（下略）

〔卖调〕，一板一眼，$\frac{2}{4}$节拍，长于表现喜悦、欢快的情感，多为丑、播旦、老生所唱。有时上句唱腔可用白口代替，使用规律与〔二流板〕大致相同，落板一般不用号子。例如：

选自《沽酒》卜容怀唱段
（张德功演唱）

2/4 (3 35 3 | 3 35 3 | 3 35 6 5 | 3 35 3 | 3 35 6 5 | 3 35 3 6 |

【卖调】 （上句）

6 5 5 3 | 2 3 1 | 2 23 1 2 | 12 6 5) | i i 6 i | i 6 5 5 |
清早 起 来我

6 6 3 | (5 35 5) | i i | 3 3 3 | 6 i | 3 3. | (3 35 3 |
出了 城， 我 给 王家去 迁 祖 坟（哪）

3 35 3 | 3 35 6 5 | 3 35 3 | 3 35 6 5 | 3 35 3 6 | 6 5 5 3 | 2 5 1) （下略）

〔踩弦调〕，一板一眼，$\frac{2}{4}$节拍，宜表现诙谐、风趣的感情，多为丑行所用。因演唱时要边唱边扭，脚踩唱腔节拍而得名。皮影戏演唱中前四字用本嗓，后三字用假嗓，系“老配少”唱法，搬上舞台后很少使用。例如：

（起板曲）自由地
2/4 (i 6 5 | 3332 1 ‖: 1·6 i 6 | i 6 3 | 6·1 6 1 | 2321 2) :‖

【踩弦调】
6 56 i | 6 5 | 6 6 3 | 6 3. | 5 3. | 3 3 2 | 1 – | （下略）
头包 帕 帕 身穿 青，打 扮 起 来 赛 观 音。

〔文撩子〕，板眼不尽规整，为$\frac{4}{4}$或$\frac{2}{4}$节拍，唱腔、过门、起板曲和〔一字〕基本相同，特点是吟诵较多，形式多样，宜于表现人物内心独白，多以平腔号子结束。例如：

选自《空城计》诸葛亮唱段
（张德功演唱）

4/4（1 23 1 23 1 23 1 | 5.5 5 i 3.2 1 | 2.3 2 1 12 6 5 |

（白）我设下空城计

5.5 5 6 5 2 1 | 3.5 3 1 1 6 1）| i 6 - - |（5 i 5 i 356i 5）|

（白）我的 （唱）心中 （白）不稳，（哪）

サ 5 - 5.2 3.2 1 - 6 i 6 5 5 3.2 5 - 5 ⁝（号子略）

（唱）哎 望空拜 求先帝大显威（呀） 灵！

〔倒板〕，散唱，记作サ，激情奔放，只有上句，多用于生、净脚演唱。下句则转入其它板式，不能独自成段。例如：

选自《小桃红》石苗郎唱段
（张德功演唱）。

【倒板头】 【倒板】

サ（乙打 仓 仓才 仓才 仓 3 · 5 6 - 6 6 6 6）⁝ i 6 -

家 住

（冬冬 仓）6 - 6 5 5 - 5 ⁝（下略）

深（来） 山 靠 陡 （啊） 崖，

〔武擦子〕，多由四句唱词构成，首句为散唱，是由〔倒板〕的扩充加一句号子变化而成；二、三句为垛句唱法，有板无眼；第四句系首句的重复，并略有变化，气氛热烈，声势浩大，多为净脚、武生所演唱。

〔还阳板〕，一板三眼，$\frac{4}{4}$节拍，为表现剧中人物昏迷后苏醒的专用唱腔，只有上句，下句则转入其他板式。特点是唱腔和伴奏各按自己的旋律进行，唱腔旋律变化较大，或如泣如诉，或大放悲声。例如：

选自《小桃园》太夫人唱段
（李建德演唱）

4/4 (5 1 2 3 2 | 5 1 2 32 1 | 2 32 1 2 5 2 5 | i i7 6 5 5 2 5 |

i 6 5 4 42 5 | 2 5 5 3 2 5 1 | 2 5 5 i 6 6 1 |

伴奏 2 2 3 2 1 | 2·1 6 1 6 3 1 | 2 2 5 5 4 2 1 |

【还阳板】

唱腔 5653 0 0 | 0 0 0 0 | 22 3 2 1 0 0 |

听一言 倒叫 我

2 2 32 1 | 2 5 5 1 | 2 2 6 1) |

2 7· 0 0 | 5 5 3 2 2 | 2 0 2 0 1 - | （下略）

三 魂 吓 掉，

〔苦平板〕，其唱腔结构、旋律及起板曲和〔一字〕略同。系苦音七声宫调式，宜于表现悲伤凄凉的感情，落板时多用散板接〔苦腔号子〕结束。例如：

选自《小桃园》太夫人唱段
（朱家银演唱）

4/4 (2321 1 2321 1 | 2321 2·3 1 2 1 | 2 32 1 2 5 5 1 |

2 32 1 2 5 2 5 | iii7 6 5 4 2 5 | 3/4 4 6 6 3 5 5 |

【苦平板】

4/4 2 5 5 3 2 5 1 | 2 5 5 i 6i65 1) | 3 6 5 5 5 - |

叹我 家（也）

2 2 6.2 2 - | 7 5 0 6 4 | 5 - - - | 3 6 3 (3 32 1) |
入朝 来(哎)　　苦 把 国 保，　为江 山

2 23 2 1 (5 2) | 2 5. 5 23 | 1 - - - | （下略）
立下 了　　汗 马 功 劳。

〔滚板〕，多用于〔还阳板〕之后或〔苦平板〕之中，只有苦音。它和一般剧种的〔滚板〕不同，是在和〔还阳板〕起板曲大体相同的游弦曲的陪衬上，将大段规整唱词用似说似唱的方法泣诉出来，说唱节拍要求一致。落板唱法和〔苦平板〕基本相同。

弦子戏的唱、白均以平利话为基础，用中州韵。有些戏中的净、丑脚则模仿人物籍贯语音道白。唱词以七字句（二二三格）、十字句（三三四格）为主，偶有五字句和长短句与韵文句，唱词上下句相互对称。传统演唱均以男角扮演，无男女腔之分，概用本嗓，扮女角时只在句末用假嗓演唱，翻高八度，俗称“老配少”。女角登台后，多数是同腔同调。一般定调为1＝F，音域为$c—a^2$，喊号子用假嗓，音域可达c^3。有的板式有欢音和苦音之分，如〔一字〕为欢音，〔苦平板〕为苦音。欢音类的音阶由“1 2 3 5 6”组成五声宫调式，苦音类由“1 2 3 ↑4 5 6 ↓7”构成七声宫调式，“↑4、↓7”二音的游移性较大。一段唱腔可由一种板式或多种板式构成。每段唱腔均有叫板、起板、转板、落板几部分。叫板有多种形式：以手势暗示，或强调提高道白中最后几个字，以急促的感叹、命令和用发自内心激情的散唱旋律为乐队起引导、预备的作用。起板的方法有铜器起、起板曲起等多种。转板的方式随板式不同而有不同，转接的速度节拍规律是：散、慢、中、快、散，如果要突破这种规律，须用〔倒板〕架桥连接。弦子戏的落板比较特殊，除轻快平淡的唱段外，凡庄重严肃的、雄伟激昂的、悲凄痛苦的唱段，落板时均用散唱“丢腔”，落板唱词最后四字不唱，为游弦伴奏式的说白，故称“丢腔干白”，后为全体呐号子帮腔。号子的腔调有〔平腔号子〕、〔苦腔号子〕、〔武撩号子〕等。

弦子戏伴奏曲牌分丝弦曲牌和唢呐曲牌，丝弦曲牌有〔挂殿〕、〔小开门〕、〔洞房〕、〔放风筝〕、〔游花园〕、〔出绣阁〕、〔游弦调〕、〔哭皇天〕等。用于打扫、祭奠、游园等表演场面。唢呐曲牌有〔宫调〕、〔三枪〕、〔四门景〕、〔六么令〕、〔大登殿〕、〔将军令〕、〔大开门〕、〔酒牌〕、〔大团圆〕、〔送子〕、〔尾声〕等。锣鼓经有开场锣鼓如〔闹台〕；动作锣鼓如〔抢槌〕、〔紧槌〕、〔豹子头〕、〔水底鱼〕等；板头锣鼓如〔倒板头〕等。其大部分曲牌

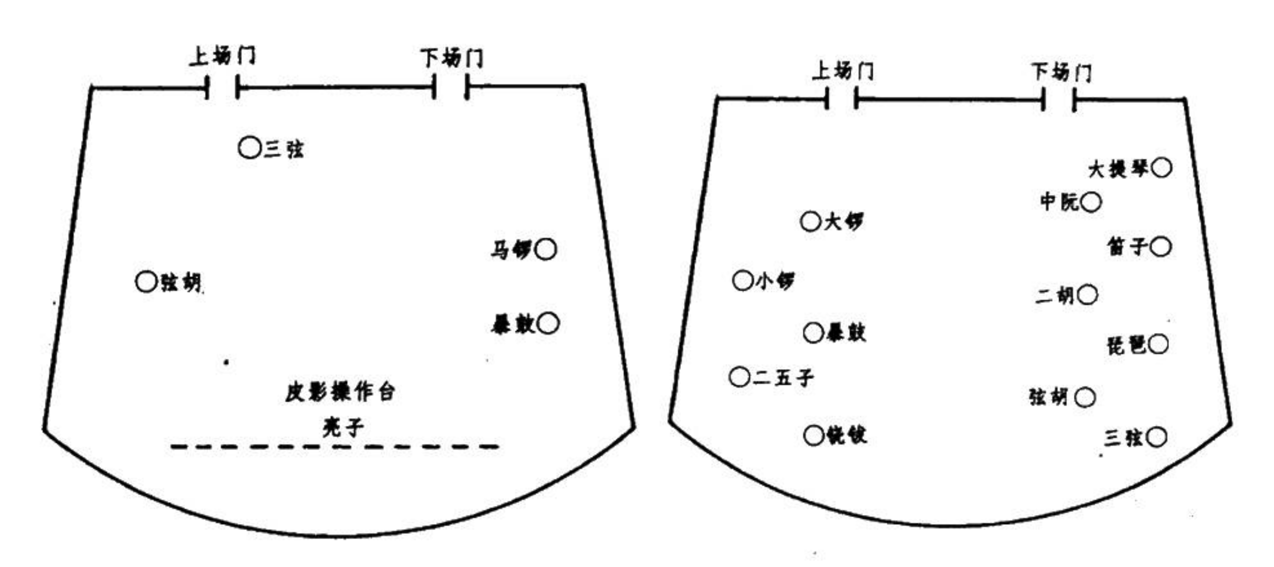
和锣鼓经与汉调二簧相同。

弦子戏的特色乐器为弦胡和檀板（即莲花落）。弦胡以竹、梧桐板制筒，老弦与子弦均比二胡弦粗，伴奏悠扬有力。檀板以梨木和竹板所制，檀板上刻长槽，槽宽而浅者为老牙，深而窄者为子牙。老牙起牙子板作用，子牙起加花作用。

弦子戏的皮影演出乐队由四人组成，不分文武场，每人兼数件乐器。弦胡兼唢呐、大锣、大钹，三弦兼小锣、唢呐、二五子，马锣兼笛子，暴鼓兼堂鼓、莲花落。

皮影乐队分工与座位如图：(见下左图)

1949年后，改成由人扮演的戏曲后，乐队增加了二胡、扬琴、琵琶、中阮、大提琴等，人数增至十二人，并分文武场，以弦胡领奏，鼓板为指挥。其分工与座位如图：(见下右图)



眉户音乐　眉户音乐是在坐唱的“念曲子”、“板凳曲子”基础上发展形成的。

唱腔音乐为曲牌联缀体。曲调有“七十二大调三十六小调”之说，实际收集的有二百多首，大致分为越弦(大调)、平弦(小调)两大类。越弦戏剧性较强，曲体结构复杂，旋律多富于变化，音域宽，拖腔委婉，有的旋宫转调，演唱难度较大。三弦定弦“$\underset{\cdot}{1}-\underset{\cdot}{5}-1$”，主要曲调有：〔越调〕、〔背宫〕、〔满江红〕、〔混江龙〕、〔边关〕、〔寄生草〕、〔老龙哭海〕、〔凤落箫〕、〔肝肠断〕、〔哭道情〕、〔罗江怨〕、〔金钱〕、〔黄龙滚〕、〔琵琶〕、〔吹腔〕、〔五更〕、〔大十片〕、〔十字慢〕、〔长城〕、〔西京〕等。平弦多为民歌小调，结构比较规整短小，旋律通顺流畅，变化不大，音域较窄，适合初学者演唱。三弦定弦“$5-\underset{\cdot}{6}-3$”，曲调有：〔放风筝〕、〔十对花〕、〔十盏灯〕、〔十杯酒〕、〔十二花〕、〔采花〕、〔剪剪花〕、〔山茶花〕、〔一点油〕、〔打枣杆〕、〔闹子调〕、〔螃蟹调〕、〔钉缸〕、〔霸王鞭〕、〔三六子调〕、〔杂货调〕、〔纱窗〕、〔小桃红〕、〔太平年〕、〔银纽丝〕、〔五里墩〕、〔五柱香〕、〔绣荷包〕、〔拉船花〕等。另外，还有一些戏剧性很强、近似上下句体又不断变化反复的唱腔，如〔慢诉〕、〔紧诉〕、〔岗调〕、〔落子〕等；节奏自由、吟诵性很强的散板或近似散板的唱腔，如〔滚白〕、〔说道情〕、〔箭板〕等；类似秦腔紧打

散唱的〔带板〕、〔喝场〕等。眉户的唱腔，有的有欢苦音之分，如欢音〔硬越调〕、苦音〔软越调〕。有的又有紧慢之分，如〔紧西京〕、〔慢西京〕等。还有的有正反、大小之异，如〔金钱〕、〔反金钱〕、〔凄凉〕、〔小凄凉〕等。除此，还有一些曲调有前后、新老、头尾之别，使其唱腔更为丰富多采。

眉户的唱腔连接有一定的规律，在一唱到底或以唱为主的剧目中，唱段以〔越调〕或〔背宫〕起唱，必以〔越尾〕或〔背尾〕结束。中间则根据剧情需要选择同宫系统的适当曲目，使其构成套曲。在平弦曲目中，定调多为 1＝E；在越弦曲目中，定调多为 1＝F；在白口较多或以白为主的剧目中，则不受上述套曲原则的限制，完全以剧情发展的需要而定，多数由慢到快，由平缓到紧急，呈波浪式发展。

眉户的常用曲牌有〔越调〕、〔背宫〕、〔罗江怨〕、〔银纽丝〕等五、六十首。

〔越调〕，与梆子腔的〔慢板〕相似，速度较慢，多用于大段唱腔的开始，后转〔背宫〕或其他曲牌。唱词基本格式为五五七七或五五十十，实际使用时多已在此基础上做了增减，四句都押韵者居多。因情绪、速度、用途不同，又有软硬（即欢、苦音）和尾声之别。〔越尾〕多用于大段唱腔套曲之后，是一个由快到慢的终止唱腔，落音常为“1”音。唱词基本格式为七七七三十，句句押韵。例如：

选自《走雪》曹玉莲、曹夫唱段
（崔念昔演唱）

【软越调】 （♩＝48）

2/4 5 21 i i 6 | 5 - | 432.2 i 76 | 5 5 432 |
(旦)逃出了虎 口， 后又有追 兵，(哎)

1024 2176 | 5 - | 5 514325 | 2176 5 | 65 4 i |
(生)叫 声 姑 娘 且 慢

(023 2176|
55 2432 | 1 - | 1.232 1 5) | 243 22 | i 2i 765 |
(嗯 哎)行， 有老 奴 保你

65 4 i6 | 55 2432 | 17024 2176 | 5 - |
奔 大 同。(哎)

(2.512 4 0i | 65 4 2421 | 7.143 2176 | 5646 5) | （下略）

选自《古城会》刘备唱段
（黄忠信演唱）

【越尾】（♩＝116）

2/4 3·5 12 | 32 3 | (3212 | 32 3) | 5· 3 |
银 安 殿 上 摆

3·2 1 | 5323 | 2 - | 55 3 | 5 1 |
酒 宴， 好 与 你 二

27 6 | 3 3 | 5616 | 1 - | i ii |
爷 解 心 烦， 一 个 个

(35 32)
6 6 | 5 5 | 3 0 | 3 3· | 6532 |
执 壶 来 把 盏， 喜（哎） 心

1 - | (12 56 | 16 1) | 1 1 3 | 2· 0 |
间， 喜（呀） 的 是

ii 65 | 3·2 12 | 35 21 | 6156 | 1 - ‖
刘备关 张 古 城 团 圆。

〔背宫〕，亦属慢板唱腔，长短句。用途和〔越调〕相同，曲调伸缩性较大，开头唱两个字的散板，中间可加衬字句，也可套用〔连厢〕、〔一串铃〕等，使其本身变为小套曲性质。和〔越调〕联套使用，常缀〔越调〕之后，〔背尾〕则置〔越尾〕之前。例如：

背　　宫

1＝G 2/4　　（《古城会》刘备〔须生〕唱腔）　　黄忠信演唱
曾刚、刘烽记谱

（♩＝56）
サ 5 4 3 2 2 1 - 25 45 2 i - 6· 56 4 2 5 - |
思 想 （呃）

2/4 4·5 i i6 | 5 65 43 2 | 5 53 2432 | 12 7 1 0 | 2557 0 6 |
二 弟 不 能 （哎）

5 43 2321 | 4 76 5 | (7 71 2176 | 5·1 65 4 | 5624 5) |
见，

5·i 4 32 | 1 21 7 1 | 5 52 1 21 | 7 6 5 | (5·6 424 | 5 0 |
朝 思 暮 想

5·6 5 5) | 1· 2 | 7 6 5 | 5 5 1 | 2 - |
坐 卧 不（外）

5 4 5i | 5 5 2432 | 1 1 21 7 | 1 - | 5 5· |
安， 闻 （呀）

4 45 i | 5 5 65 | 4 32 1 (5 | 2432 5643 | 2 45 2 5) |
听 说

5·6 4 32 | 5 - | 4·5 i i6 | 5 65 43 2 | 5 53 2432 |
二 弟(呀 哎) 归 顺 曹（外）

12 7 1 | 4212 4 i6 | 5 53 2321 | 2446 5 | (7 71 2176 |
（啊 呀 啊 哎） 瞒。

5·1 65 4 | 5624 5) | 25 7· | i i6 5 24 | 5· 6 |
美女 常（哎） 敬 膳，

1 2 5 43 | 2 - | 5 5 7 | 2 2 1 76 | 5· 1 |
曹 相 来 问 （呀） 安，

6 5 2 1 | 5 6561 | 5 - | 1· 2 | 5 4 2 |
但 不

2 5 2 1 | 7·1 2 | 3/4 1276 5 - | 2/4 5 5 | i 6 5 5i 4 |
知 二 弟 想 归 曹(来)

4 2432 | 12 7 1 | 5 45 1 21 | 7 65 4 5 | 1 5 4 | 5 - |
想 归 汉?

i 65 4 5 | i 65 4 5 | 2 2 5 5 | 2432 1 1 | 3/4 2 7 1 32 1 5) ‖

〔老龙哭海〕，长于哭诉内心痛苦感情，结构特殊，唱词为十六六六六十词格，前后两个十字句为上下句，曲调大致相同，均重复前三个字，旋律激情奔放，拖腔较长，节奏较缓，和中间的六字句造成强烈对比。例如：

老龙哭海

1=G 2/4　（《古城会》关羽〔红生〕唱腔）　黄忠信演唱　曾刚、刘烽记谱

（♩=72）

2 i 7 | i 6 56 4 | 5 - | i·6 5 65 | 1 2 4 | 4 - | 5 5 0 6 |
俺 只 说 （安） （安）

5 4 2 25 | 7· 1 | 2 2 1 76 | 5 (5 1 | 5 51 5 2) | 2·2 i 76 |
俺 只 说

5·6 56 4 | 5 43 2442 | 1·2 4 | 4 - | 5 5 i | 5 4 2 25 |
三 弟 开 关 他 来 迎 （呀 哈 哈） 接

7· 1 | 5 2 1 76 | 5 - | (5 51 5 2 | 5 6 5 6 | 5424 5 5 |
我，

2 5 4 5 | 5424 5 5 | 5424 5 5 | 5424 5 5 | 2 5 5321 |

7 24 4 6 | 5·1 5 2) | 7 2 i 76 | 5 i6 5 4 | 4·2 4 5 |
不料身披 甲锁， 和我要动

2 76 5 | (2 76 5 6 | 5 6 5 4 | 2 4 4 21 | 2176 5) |
干戈。

2 27 i i | 5 6 5 4 | 4·4 42 4 | 2 76 5 | (2 76 5 6 | 5 6 5 4 |
俺有心应战 不躲， 日后怎见 大哥？

2 4 4 21 | 2176 5) | 5 4·5 | i·6 56 4 | 5 - | i·6 5 65 |
无奈 了 （哎） （安）

1·2 4 | 4 - | 5 5 0 6 | 5 4 2 25 | 7· 5 | 2 2 1 76 |
（呀哈 哈） （安） （安）

5 - | (5·1 5 2) | 2 21 7 | 6 5 65 4 | 4·4 1·2 | 4 - |
无奈 了 一身苦劳 对（呀哈 哈）

5 5 | 0 6 | 5 4 2 25 | 7· 1 | 2 5 1 76 | 5 - | (5·1 5 2 |
他 学。

2 5 4 5 | 5424 5 5 | 5424 5 5 | 5424 5 5 | 2 4 2321 | 7 24 4 76 | 5 1 5) ‖

〔慢诉〕，系由四个乐句构成的叙述性唱腔，唱词的基本格式为五四五四，旋律进行类似紧打慢唱，唯情绪比较悠闲自在。例如：

慢　诉

1=G 2/4　（《古城会》关羽〔红生〕唱腔　黄忠信演唱　曾刚、刘烽记谱

(♩=88)

i 6 | 3 6 | 5 3.5 | 2 - | (5 5 6 1 | 2 32 1.3 | 2 23 2 5) |
汉关某辞曹，

5 7 | 7 5 | 2 5 3.2 | 1 - | (1.1 1 1) | 3 3 |
匹马单刀，过五

3 5 | 1 3 5 | 6 - | (7 6765 3 5 | 7.6 5 7 |
关连斩，

6 67 6) | i i 6i | 6 5 5 5 | 2535 3.2 | 1 - ‖
许多英（呃）豪。

〔剪剪花〕，又名〔剪边〕，为最常用的曲调之一，民歌特点鲜明，色彩变化丰富，既可以表现欢快舒畅的情感，又可用于诉说内心的疾苦，唱词基本格式为七七六，并在第三句后有一重复第三句的衬腔。多为生、旦所演唱。例如：

剪　剪　花

1=G 2/4、　（《戏秋千》姑娘〔小旦〕唱腔）　彭自德演唱　曾刚记谱

(♩=88)

25 6 5 4 | (2321 2) | 25 6 5 4 | (2321 2) | 1. 2 | 25 6 5 i |
佳人房中巧梳

5 43 23 1 | 2 - | 2 5 7 6 | 56 5 4 | 5 7 i | 4 3 2 1 |

妆， 梳 妆 一 毕 出 绣 房，

2 7 1 | 4 4 2 | 1 2 7 1 6 | 5 - | 2 5 6 5 i |

我 前 去 观（哎）一 场。（哎 哟）（哎）

5 4 2 1 | 2 7 1 | 4 4 2 | 1 2 7 1 6 | 5 - |

（咿 呀 哎） 我 前 去 观（哎）一 场。（哎 哟）

(i i6 5 i | 5 4 2 1 | 2 25 7 1 | 2 5 4 32 | 1 76 1 4 | 5 1 5) ‖

〔岗调〕，上下句体，速度较快，主以叙事，应用广泛，唱词基本格式为七七，有紧、慢、欢、苦之分。例如：

选自《戏秋千》姑娘唱段
（彭自德演唱）

【岗调】（♩=104）

2/4 2 2 7 | 2 7 · | 2 · 7 | i 5 | 5 7 |

转 面（来） 我 把 丫 鬟 唤， 姑 娘

5 2 5 7 | 2 5 6 5 | 4 3 2 1 |（下略）

有言 听（哎）心 间。

眉户五十年代前全由男演员演唱。扮男角时用本嗓演唱，扮女角时用真假嗓相结合唱法。男女演员合演后，男演员音域一般为“$f-f^2$”，女演员音域一般为“$a-a^2$”。眉户音阶调式丰富，同一曲牌也有不同的调式。套曲的开头和中间使用曲牌多数为徵调式。七声徵调式的欢音音阶为“5 6 7 1 2 3 ↑4 5”，苦音音阶为“5 6 ↓7 1 2 3 4 5”，欢音五声徵调式为“5 6 1 2 3 5”，商调式和羽调式很少；套曲结尾用的曲牌或单独成段的唱腔曲牌，多数为宫调式，其音阶为“1 2 3 ↑4 5 6 ↓7 i”。其次是徵调式和羽、商调式。音阶中的“↑4”和“↓7”的音高及游移性，与秦腔基本相同。

眉户只有弦乐曲牌，没有唢呐曲牌。弦乐曲牌有三种：一为纯器乐曲，有〔鼓耶调〕、〔八板〕、〔柳生芽〕、〔祭灵〕、〔杀妲妃〕、〔凤箫梅〕、〔凤凰三点头〕、〔四尺调〕、〔纱帽翅〕、〔割韭菜〕、〔大升帐〕、〔重台〕、〔游板〕等二十余

首；二为唱腔牌子器乐化，有〔西京牌子〕、〔大金钱〕、〔银纽丝〕等十余首。三为唱段中间的过板音乐，有〔长城〕、〔西京〕、〔琵琶〕等。前二者主要用于升帐、摆宴、祭奠、迎宾、打扫殿堂等表演动作和配合唱腔之间的道白，后者多用于前奏，以渲染气氛，配合表演。例如：用于欢快喜悦表演场面的〔鼓耶调〕：

鼓 耶 调

2/4 3/4

张万演奏

（♩=80）

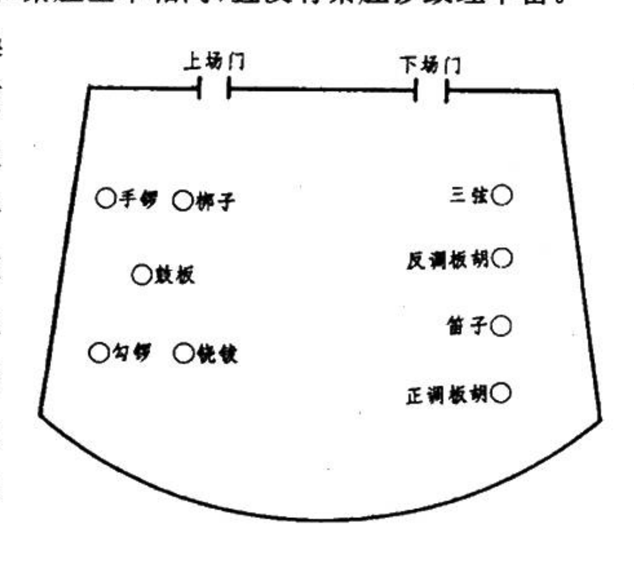
2/4 6 65 35 6 | 5 56 5 5 | 6 65 35 6 | 5 56 5 5 | 5 3 5 6 |

i·6 5 | 5 6 3 32 | 1 61 2 ‖: 3313 2 | 2 3 5 5 |

2 3 2321 | 6 1 3 33 |[1. 3/4 2161 5·1 5 1 :‖[2. 2161 5 – ‖

眉户的武场锣鼓经分类、念法及用途，和秦腔基本相同，且没有秦腔锣鼓经丰富。

眉户的坐唱传统乐队由六人组成，分操三弦、板胡(正反各一把)、笛子、水水和四页瓦。清末搬上舞台以后，始分文武场，全面吸收了秦腔的打击乐，增加了鼓板、勾锣、手锣、铙钹、铰子、堂鼓、梆子等，四页瓦随之被弃。乐队发展至十人，以鼓板为指挥。以板胡为主奏。1949 年后胡琴变为一把低音板胡。又增加了二胡(含高音、中音共三把)、唢呐、扬琴、琵琶、大提琴、低音提琴等，乐队发展至十五人以上，多至十七人。



舞台演出传统乐队分工与座位如上右图。

大筒子音乐　大筒子音乐是在地摊演唱音乐上发展起来的。

唱腔音乐为简单的板式变化体。基本板式有〔一字〕、〔四流〕、〔老板〕、〔二流〕、〔板半半板〕、〔老生调〕、〔小生调〕、〔学生调〕、〔老配少〕。辅助板式有〔阴板〕、〔尖板〕、〔数板〕和彩腔〔八板头〕等。

〔一字〕，为慢板，$\frac{4}{4}$节拍，长于抒情。唱词为十字上下句体，多则八句，少则四句，即可构成一个唱段，既是独立板式，又可和其它板式连接使用。例如：

选自《独占花魁》秦仲唱段
（彭禄润演唱）

【余锤】

4/4 （尺 打打 吃打 尺打打 | 仓仓 才仓 乙才 仓 | 3/4 才 才才 仓 |

4/4 打 5 56 i3 | i6i 2 2i i6 | 36 i2 i6i 5 |

i.2i 65 32 55 | 22 2i2 22 3 | ii i3 62 i） |

【慢板】

5 3 3 3. 0 | 3 3 2 i 2. | （i.6 i3 i2 i6 |

小秦（呃）仲 去（也）店 房（呃）

i6i 33 i6i 2） | 35 3 6 5. 3 | i6i 2i 5.6 i6 | （6.2 i2 6i 55 |

自（哎） 思 自叹，（来）

6i6i 56 i2 i） 3535 3.2 3. 0 | 3 3 i 2 - | （i.6 33 i2 i6 |

自叹（来）起 花（也）魁 姐

i.6 33 i6i 2） | 35 3 2 3 6. | i 2 i6 5.6 i6 | （下略）

常（呃） 挂 心 间。

〔四流〕，为大筒子音乐的常用板式，$\frac{4}{4}$节拍。长于抒情，唱词以七字句为主。通常每段唱腔为四句或八句，可与〔一字〕及其它板式组合使用。例如：

选自《兰桥担水》兰玉莲唱段
（隆忠相演唱）

4/4 （打 5 56 i3 | i6i 2 2i i6 | 36 i2 i6i 5 |

【四流】

i·2 65 32 55 | 22 2i2 22 3 | ii i3 62 i) | 66 36 5 5· |

裙钗 抬 起

6 i 6 66i 2 | (i·6 i3 i2 i6 | i6i 33 i6i 2) |

一 担（呐）水，

66 36 5 5· | 66i 2i 56 i·6 | (6·2 i2 6i 55 | 6i6i 56 i2 i) | （下略）

累得 奴家 气冲 冠。

〔二六〕，$\frac{2}{4}$节拍，叙事性强，长于表现急切、愤怒情绪。例如：

《古董子接妹》古董子唱段
（张复成演唱）

$\frac{2}{4}$ (尺冬 冬 | 仓仓 乙仓 | 乙才 仓 | 打 打打 | 仓 0 |

【二六】

i6i 56 | 36 i) | 6·i i6 | 3 3 | (i i6 55 | 62 i) |

正 行 走（来）

6·i 5 | 6·2 i | (i i6 56 | 36 i) | i·6 i |

用 目 看，（呐） 不 觉

6 3 | (i i6 55 | 62 i) | i6 6i | 44 5 | （下略）

来 到 亲戚 门 前。

〔板半半板〕，唱词为七字上下句体，$\frac{2}{4}$节拍。上句唱腔要唱完上句和下句前半句的唱词，称“半板”，下句唱腔只唱下句唱词的后半句，称“半板”合称〔板半半板〕。曲调活泼、欢快，长于抒情或叙事。例如：

选自《铁板桥·点药》道童唱段
（张复成演唱）

（尺冬 冬 | i i6 i i | i 4 5·6 | i 6 i i | 2i6i 5）|

【板半半板】

6·3 66 | 63 i | i 2 6i | 65 5 |（i i6 55 | 6i 6 i）|
一点 丫鬟 一点 白， 二 点（的） 丫鬟

i 6 i | 54 5 |（i i6 i i | i 4 5·6 | i i6 i i | 2424 5）|（下略）
二（啊）点 兰。

〔老板〕，是以〔四流〕板为基础衍化而成的一种板式，$\frac{4}{4}$节拍。曲调平稳，苍劲深沉，多用于末脚、老旦演唱，常表现叙事性情节。例如：

选自《汾水河》管家唱段
（彭禄润演唱）

$\frac{4}{4}$（打 5 56 i 3 | i 6i 2 2 i i 6 | 3 6 i 2 i 6i 5 |

i·2 65 32 55 | 22 2i2 22 3 | i·i i3 62 i ）|

【老板】

2·i 22 33 2·i | 2 2 3 3·i 2 |（2 23 2 i 223 2 i |
八 十 岁的 公公（呃） 进（呐）花 园，（乃）

6i65 45 65 6 ）| i 6 6 i i 6 | 6i 5 4 45 4 5 |
手 攀（那）花 枝（啊） 泪 （呀）涟 涟。（乃 呃）

i·6 i i 56 32 | 26 22 62 5 ）|（下略）

〔老配少〕，是由〔四流〕和〔老板〕糅合而成的一种特殊板式，$\frac{4}{4}$节拍。多用于末脚、老旦与小生、小旦对唱，长于表现叙事情节。例如：

选自《评雪辨踪》管家、丫鬟唱段
（彭俭春演唱）

【老配少】

(管家)一 寸（呐）光 阴　一（呀）寸 金，（呐）

(丫鬟)寸 金　难 买

寸 光　阴。

（下 略）

〔慢板〕，艺人习称〔下河慢板〕，$\frac{4}{4}$节拍。演唱时每句落腔的“i”必翻高成窄声，旋律跳动性大，常出现八度大跳、长于抒情。例如：

选自《白兔记》岳姑娘唱段
（张复成演唱）

$\frac{4}{4}$（过门略）（乙冬 冬冬冬冬｜才才 乙才 乙才才 才呆呆｜才才 才才乙才 乙才才 才）｜

【下河慢板】

正 在（呀）二 堂 （啊）　把 酒（哇）饮，（呐 呃）

耳 听 得(呀) 老 爷 （呀） 放 悲 （呃） 声。（那 呃）

（下 略）

〔老生调〕，与〔老板〕大同小异，上句开口比〔老板〕低六度，$\frac{4}{4}$节拍。曲调平缓、低沉，叙事性强，为老生、老旦所常用。例如：

选自《白兔记》杜公唱段
（张复成演唱）

缓慢地

4/4 （尺打 尺 4 4 | 5 56 i i6 | 3.3 33 2 2i6 |

i i3 23 2i | 661 564 5 56 | i6 36 i - |
（尺冬 冬冬冬冬

【老生调】

仓仓 才仓 乙才 仓 | 才.仓 乙才 仓才 仓） | 42 24 12 2 | 2.i i5 i2i 6 |
三主 母 磨房（噢） 对 我 言，（呐）

（6i6i 65 452 5 | 223 2i 6i5 6） | 42 24 12 2 |
她命 我 送子（啊）

2.4 24 54 5 | （i i6 i 6i 24 5 | 6i6i 66i 2i6i 5） | （下略）
到 铜台 前。

〔小生调〕，略同〔四流〕，起句较〔四流〕低六度左右。多出现七八度大跳，曲调欢快、活泼，多为小生、小旦使用。例如：

选自《兰桥担水》魏魁元唱段
（张复成演唱）

4/4 （尺冬 乙 6i. 56 | i6i 2i 5.6 i23 | 6i 24 5 - |
rit
（尺冬 冬冬冬冬

仓．才 乙才 乙才 仓 | 才仓 乙才 仓才 仓）| 【小生调】 3 2 2 2̇ 2̇ i6 |
六月（啊）里来

i2i 5 i i 6 |（2 2i 6i65 5 2 5 5 | 3 23 2 i i 5 6）|
三 伏天，（呐）

3 2 2 1 2 2 | 2 i 6 6i 5 4 5 |（下略）
先生（乃）放学（哇）转（罗） 回 还。

〔阴板〕，散板形式，常附属于其它板式中，以表现哀怨的情绪。例如：

选自《槐荫记》张七姐唱段
（张复成演唱）

サ（尺冬 冬 2 2 4 6 2 5 5 －）【阴板】5 5 65 2 － 2 i 2
见 娇 儿 （啊）

i 6 5 45 6 2 2 3 2 i 7 6 i 7 6 5 4 3 2 i 7 6 i
不由我 珠 泪 双

2 4 5 －（i 7 6 i 2 4 5 － － － 0 0 0 0）（下略）
流，（乙 冬冬冬 冬冬尺 冬 尺 呆 － 乙）

〔尖板〕，为节奏自由的散板形式，具有吟诵性，常用于表现悲伤泣诉之情，每段两句，多至四句。例如：

选自《三封官·解带》杨氏唱段
（隆中相演唱）

サ（仓．才 仓才 仓）3 3 i i 3 i i 2． 6 －（打打拉 仓才 仓）
奴夫 做事 好狠 心（哪）！

i·2 3i 2 - 3i 2 i - （打打拉 仓才 仓）| i 0 i 0 6 - |

（哟嗬 衣哟 外） （哎） （哎） （哎）！

5 6 2i i 2 6i 6 | 5 - | （下略）

奴 的 夫（外），

〔八板头〕，彩腔，$\frac{2}{4}$节拍。唱腔活泼、风趣，用于表现欢快、幽默情绪。例如：

选自《拜寿》张光达唱段
（彭荣炳演唱）

（6i 5 6i 5 | 62i6 5 | 6i56 i）| 6 6i 6 | （62i6 5）|

说要 （啊）

3 5 i | （6i56 i）| 6i 6 i3 | i 2 i | 2.i 2 3 |

走来 （哟） 就 （外）要 走，（老）（嗬）（帮）（哟 号 哟 号

62i6 5 5 | 6i56 i |（6i 5 6i 5 | 62i6 5 5 | 6i56 i）|（下略）

哟号衣哟 嗨嗨 哟号衣哟 嗨）

大筒子的唱词为十字和七字上下句体。唱腔旋律为宫调式和徵调式。宫调式以 i 3 6 5 6 2 i 构成基本旋律；徵调式以3 5 6 2 i 6 5 为基本旋律，同为五声音阶，有的则在五声徵调式的基础上加用清角。唱腔多用衬字。有的板式结束时，下句末尾三字截住不唱，留给锣鼓作终止；有的则重复最后一个字，再用锣鼓作终止。

演唱方法，男角用本嗓，女角因过去由男的扮演，落音时仍用假嗓翻高演唱。

大筒子戏的伴奏音乐分文武场。丝弦曲牌文场仅有几首，是艺人根据本剧种唱腔音乐创作的。唢呐曲牌（文场）和锣鼓经（武场）基本上是套用汉调二簧等兄弟剧种的曲牌，并稍加变化。丝弦曲牌无名称、统叫“浪头”，主要用于烘托剧情、渲染气氛以及连接场次等；唢呐曲牌主要用于队伍进行、饮酒行令、皇帝登位、百官朝拜、迎宾送客等。丝弦曲牌例如：

浪　头

2/4

(尺打 尺) | 6 i 5 6 i 5 | 2424 5 | 6 i 6 5 6 i 6 5 |

2424 5 | 6 2 i 6 5 56 | 2 24 5 | 6 2 i 6 5 56 | 2 24 5 |

6 6 i 2 3 | i 2 3 2 i 6 | rit 5 6 i 6542 | 5 - ‖

唢呐曲牌例如：

大　衬

2/4 (尺冬 冬 | 仓. 才 仓才 | 乙才 仓) | 2. 2 | 3 3 2 |

i 6 i 3 | 2 2 3 | 2 5 3 | 2. 3 2 i | 6 5 i 6 | 5 - |

i 6 i 6 | 5 56 | i 6 i 3 | 2 2 5 | 2 3 2 i | 6 2 i 6 | 5 - ‖

锣鼓经，多用于揭示人物感情、烘托气氛、配合表演动作、渲染唱腔音乐等。用于道白间歇处的锣鼓经例如：

慢　五　锤

2/4 0 打打 | 仓 . 嘟 | 才呆 呆呆 | 仓 仓 | 才仓 乙才 | 仓. 打 ‖

用于唱腔起板处的例如：

氽　锤

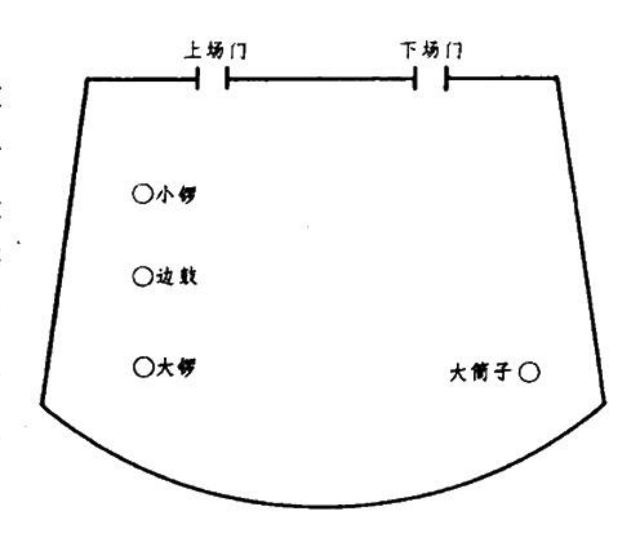
2/4 尺 打打 | 尺打 尺打打 | 仓仓 令仓 | 乙令 仓 | 才 才才 | 仓 打 ‖

用于人物出场、行进等动作的，例如：

走　锤

2/4 0 巴打 | 仓 仓 | 仓 才 | 仓 才 | 仓呆 才呆 | 仓呆 才呆 | 仓 乙 | (略)

大简子戏乐队分文武场，1949 年前由四人组成。文场一人，主奏大简子胡琴（兼吹唢呐）；武场三人，一人打边鼓、堂鼓（兼牙子板），一人打锣（兼铙钹），一人打小锣（兼捡外场）。1949 年后相应增加了二胡、竹笛等乐器，丰富了音乐色彩。其中大简子胡琴为其特有的主奏乐器，琴简粗壮，琴柱低矮，伴奏声调清亮明快。唢呐演奏方法别致。传统乐队的分工与座位如图：



花鼓戏音乐　花鼓戏音乐由大简子、八岔、花鼓（小调）三种腔调组成。

唱腔为板式变化与民歌、小调的综合体制。大简子唱腔音乐与“大简子”剧种相同。八岔（即“打锣腔”）是在民歌基础上发展形成的。它分为阳八岔和阴八岔两种，用锣鼓伴奏。阳八岔有叫板、慢腔、快腔、落板等唱腔曲调。阴八岔唱腔中只有阴八岔叫板和四平调。花鼓子全是民歌、小调的连接使用。

大简子的腔调与“大简子”剧种音乐相同，这里不再介绍。

〔阳八岔〕，是一种完整的保持有民歌色彩的唱腔。开头部分，曲调悠扬、开阔，拖腔较长，有些地方称它为〔慢板〕；中间部分，曲调紧凑，中速、叙事性强，唱法上用一唱众合的形式。根据多段唱词的需要，曲调可随意反复；唱后转板，遂渐过渡到开头部分的长句。例如：

阳 八 岔

1 = C 2/4

（《西楼会》方秀英［旦］唱腔）

徐 崇 富演唱
左萱明 何 钧记谱

（起板锣鼓）

（吃打 打打打打 | 康康 乙康 | 乙采 康）

方秀（的）英（啊）

坐西楼（哎）

（吃打 打打打打 | 康康 乙康 | 乙采 康 | 1/4 康）

长思（的）短（啊） 叹， 长思（的）短（啊）

叹（啊），

（康 康康 乙康 乙康 | 1/4 康）

（旦唱）方 秀（的）英（啊）坐 西 楼（众合）长 思 短 叹，（老 哎）（旦唱）叹 一（的） 叹（哎）红 林（的） 宝（众合）那 一位 生（啊） 员。

（旦唱）三 月（的）三（啊）放 鹦 哥（众合）花 园 会 面，（老 哎）（旦唱）他 有（的） 情（哎）奴 有（的） 意（众合）许 配 良（啊） 缘。

（旦唱）将 身 儿（哎） 打 坐 在 西楼 上 面，（呀 哎）

等 只 等 捧 （啊） 茶 汤 新来的 丫（哎） 新来的 丫（哎）

5· 6 3̇ 2̇ | i̇2̇i̇6 5 | (吃打 打打打打 | 康 令康 | 乙康 乙令 | 康 令康 |

鬓。(哎)

乙 康 乙 | 康 康 吃 打 打 | 康 康 吃 打 打 | 康 打 打 令 康 |

乙 康 乙 | 康采 康 康 | 乙 康 康) ‖

〔阴八岔〕，已脱离了民歌的七言体的唱词，基本形成了十字句的上下句唱法，但还不能单独演唱一个剧目，也不能与〔阳八岔〕联合应用，而是常与民歌、小调混合一起演唱，一般只作为一个剧目的开头使用。起板与过门铜器与〔阳八岔〕相同。例如：

选自《夫妻观灯》小生唱段
（徐崇富演唱）

(起板铜器略) 2/4 | 5·6 i̇ | 5 3̇ 2̇ | i̇ 2̇ i̇ 6 | 5 - | 6 5 5 3̇ |
适 才 间 只 离 了 汴 梁 城(啊)，

2̇ 6 5 | 5 (铜 器 过 门 略) 5 5 | 5 3̇ 2̇ | i̇ 2̇ i̇ 6 |
一 心 (心) 回 家

5 3 5 | 6 5 6 i̇ | 5·6 3 2 | 1 - | (铜 器 略)
去 走 一 程

花鼓戏的唱腔没有行当差别，也没有欢苦音之分，主用本嗓演唱，风格比较轻快活泼。以五声音阶为主，其次是七声音阶，↑4↓7二音只在个别曲调中出现。以徵调式为最多，其次是宫、羽调式，少数为商调式。

花鼓戏的锣鼓点，亦较简单，仅有十余首。其中〔起板〕、〔单扭丝〕、〔双扭丝〕、〔滴流子〕，用于大筒子戏的曲前、曲后或配合动作；〔八板〕、〔二还板〕、〔还魂板〕、〔闹元霄〕用于八岔戏的句间及曲后，或配合动作；〔狮子鼓〕用于看狮子；〔花鼓子点〕用于小调之后。其所有鼓点，一般都很简短。例如：

花 鼓 子 点

$\frac{2}{4}$ 康才才 康 | 康才才 康 | 康才才 康才才 | 康才才 康 ‖

锣鼓字谱说明：

吃　牙子单击。

打　板单击。

才　小锣、铰子合击。

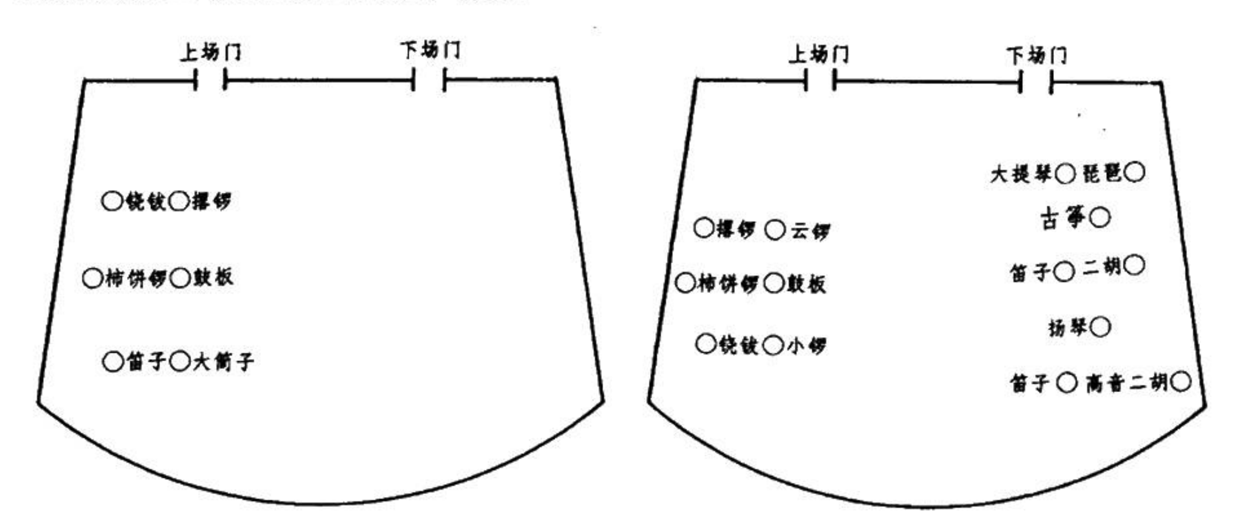
令　小锣轻击。

康　大锣（柿饼锣）、铙钹合击。

乙　休止。

花鼓戏传统乐器简单，弦乐器只有一把自制的大筒子胡琴，专为大筒子调伴奏。打击乐器也只有柿饼锣(土锣)、擂锣、铙钹、鼓板和笛子等。乐队一般由六人组成，置舞台上场口一边。其分工与座位如图：(见下左图)

五十年代自专业剧团演出花鼓戏后，乐队分为文、武两场，增加了古筝、琵琶、扬琴、二胡、大提琴、银锣等乐器，大筒子改制为高音二胡。始形成了中西乐器混合乐队，由十四人组成，其分工与座位如图：(见下右图)



关中秧歌音乐　关中秧歌音乐是在关中地区流行的民歌、小调基础上发展而成的。唱腔音乐为民歌体制。唱腔曲调有四种：民歌调、秧歌调、专曲调、快板调。

民歌调。多为叙事体民歌，一般不分人物脚色，你一句我一句，从头唱到尾，没有道白，曲名即为剧名。如《冻冰花》、《十里墩》、《织手巾》、《十对花》、《十爱姐》、《五点红》等。剧中的民歌调均为男女的对唱或齐唱。例如：

五　点　红

渭南朱王村群众演唱
杨　　　璀记谱

2/4

3 2 3 | 3 23 2 1 | 3 1 6 | 5 - | 5 3 2 1 |

(男)日头爷出来一(个)一点(呀)(齐)红，(哟号

2 6 | 3 5 5 1 | 2 6 | 3 2 3 | 3 23 2 1 |

嗨呀咿呀哟号嗨呀)(男)月亮爷出来(一个)

2 3 1 6 | 5 · 6 | 1 6 1 61 | 5 - | 3 2 3 |

白绫(呀个)绫，(呀哟号嗨)(女)北斗(了)

3 23 2 1 | 5 3 6 | 5 - | 5 3 2 1 | 2 6 | 3 5 5 1 |

七星(一个)颠倒(呀)(齐)挂，(哟号嗨呀咿哟哟号

2 6 | 3 2 3 | 3 23 2 1 | 3 3 6 | 5 - | 1 6 1 61 | 5 5 ‖

嗨呀(女)五色(了)祥云(一个)进宝(呀)来。(呀哟号嗨呀)

秧歌调，常用于过年演出，每场开演必先唱〔拜年调〕。头一个脚色上场要先唱〔四六曲〕，旦脚上场要先唱〔开门调〕、下场时多数要唱〔四六带把〕等。例如：

四　六　曲

牛永堂演唱
杨　璀记谱

2/4 5 4 2 4 2 5 | 5 65 4 2 5 | 1 2 5 | 4 4 2 7 |

高高(的呀)山上一树蒿，(哟号嗨)

1 · 2 5 4 5 | 64 2 1 7 71 | 4 242 21 7 1 | 5 5 |

哥哥(的么乃)担水(呀哈就)妹(呀噢号)妹(里么)浇，(呀)

3/4 5 21 75 5· | 3/8 1 2 5 | 2/4 4·2 171 |

浇的（是 哟） 蒿 儿 长 大（里么）

4 21 5 | 1·2 5 45 | 2521 771 | 4 242 2171 | 5 50 ‖

了，（哟号 嗨） 卖下的（么乃）钱儿（呀哈就） 娶（呀噢号）嫂（里么） 嫂。（呀）

专用调，为专剧专曲或一剧多曲，如《卖杂货》须按规定唱五支曲调。货郎上场唱〔卖杂货〕：

卖　杂　货

（《卖杂货》货郎〔丑〕唱腔）　　渭南盛家村群众演唱
杨　　璀记谱

2/4

i6 653 | i6 653 | 3532 353 | i6 56i5 |

苏 州 打 货 杭（里么）杭 州 卖，（呀 哟 咿

6 653 | 35 3i 653 | 22 0 | 35 23 | i·6 666 |

哟 噢 号） 不图（那个）赚 钱（哪） 不 图（那 个） 赚 钱（么来）

23 6 | 53 23 | 2311 21 | 6 6 | 533 51 |

单 图 快，（呀 咿 哟 号的 哎 哟 呀） 做一个 小 买

6 6 | 3/4 3 32 1 2 3 | 2/4 6 55 63 | 3511 21 |

卖，（呀 咿儿 呀 哈 咿 呀 哈的 哎 哟 呀 哈的 哎

6 6 | 66i 65 | 60 12 | 53 312 | 6 6 ‖

哟 呀） 做 一 个 小 买 卖。（呀 哪 哎 哟 呀）

旦脚听到货郎的叫卖声，唱了一段〔开门调〕。例如：

开　门　调

2/4　　（《货郎担》姑娘［旦］唱腔）　　渭南盛家村群众演唱
杨　　　　璀记谱

奴　在(呀)　房　中(呀　啊)　绣　(呀)
绣(呀)　荷　包，(咿呀　哎　哟)　忽　听　得
门　外　人(呀)　吵　闹，(呀　啊　哈)　叫　奴　家　不(呀)　不　知
道，(咿　呀　嗨　呀　咿　呀　啊　哎　哪　哈　呀　嗨　哪　咿　呀　哈)
叫　奴　家　不(呀)　不　知　道。(咿　呀　嗨　呀)

当货郎与村姑经过购货产生爱情之后，剧情进入高潮，又继续接唱。（第三、四、五支曲谱略，曲名不祥。）

一折戏仅用一首曲调，曲调在反复使用中由于唱词、情绪的需要，也会发生较大变化。有扩展加花的，有紧缩变快的，也有带散板演唱的，完全不变的情况不多。如《卖花线》、《卖翠花》、《越粉墙》、《小郎过街》等。例如：

选自《卖花线》生、旦对唱唱段
（渭南米王村群众演唱）

(生唱)包　袱　背　在　肩，　跑　一个　团　团　转，
走　在　王　家　庄，　铮　子个　响　儿　响，
吆　喝　了(那么)　一　声，(也)　卖(呀是)卖　花　线　(呀)　（锣鼓略）

‖: 5 54 5 i6 | 5 4 2 | 5 5i 5 42 | 21 7 1 5 :‖

(旦唱) 椅子 挪一 挪， 客官 你请 坐。
绣房 屋里 转， 茶壶 没闪 面，

1·2 5 55 | 5 21 7 1 | 2 25 1276 | 5 5 ‖

扭回了(那么) 头儿，(呀) 奉送 一袋 烟。(呀)

快板调，即数板，是秧歌戏中丑脚常用的一种板式，只有音高节奏而没有旋律的吟诵调。

关中秧歌戏唱腔音乐的基本特征是：大量运用原有民歌；曲调中衬词、虚字比较多，使曲调欢快活泼，富有趣味；无论单曲变化重复或多曲连接使用，都按慢、中、快、散等戏曲音乐的结构层次安排，具有一定的戏剧性；有的曲调开始向板腔化发展。

关中秧歌戏的唱白以当地语言音调为准，以声音洪亮、听清传远为原则，没有严格讲究。唱词变化因曲调而定，以五言、七言和长短句为多，十字句的句式较少。唱腔没有固定调高，完全由演员自行确定。演唱相同曲调时，演员相互之间尽量协调一致。行腔歌唱，男女演员均用本嗓，男扮女妆，用假嗓或真假嗓结合使用。秧歌戏的调式比较丰富，以徵调式为最多，其次是宫、商、羽等调式。音阶多为 1 2 3 ↑4 5 6 ↓7 i，↑4↓7 二音的变化与秦腔相同。还有一些五声音阶的曲调，旋律多数比较欢快活跃。

关中秧歌戏的锣鼓经尚少，且各地敲法不一、名称不同。韩城秧歌戏锣鼓经有〔开场〕、〔三滴水〕、〔二折〕等。〔开场〕用于开场与唱段之间，为走场和舞蹈的伴奏用。〔三滴水〕和〔二折〕为短过门，用于唱腔和白口之间的间奏。例如：

【三滴水】

2/4 旦旦 乙旦 | 匡 匡 | 旦旦 乙旦 | 匡 旦旦 | 匡 0 ‖

1949 年后，舞台演出的秧歌戏多借鉴和袭用秦腔的锣鼓点。

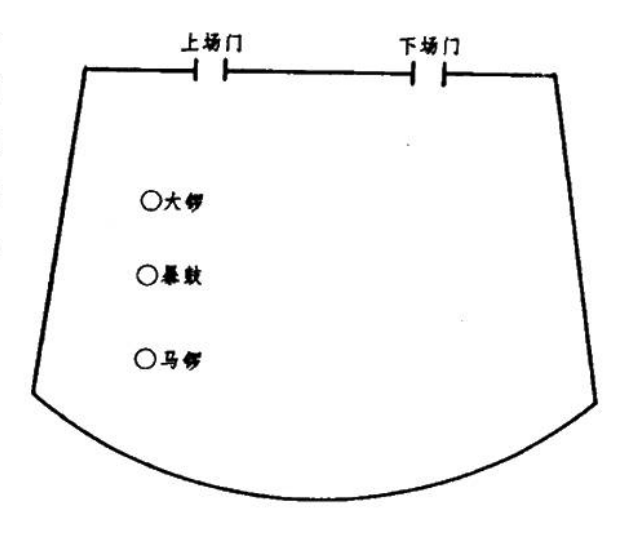
锣鼓谱音字谱说明：

旦　马锣重击。

匡　大锣重击。

乙　休止。

打击乐是传统秧歌戏的唯一伴奏乐器，多数地方因地制宜，有啥用啥。主要乐器有小、大鼓，小、大铙，小锣、大锣等。韩城等地演出秧歌戏只用大锣(社火锣)、暴鼓、马锣等三件乐器，乐队由三人组成，置上场门一边。



乐队分工与座位如图：

二十世纪五十年代以来，关中秧歌戏因搬上大戏舞台演出，伴奏音乐大为发展，增加了板胡、二胡、三弦、笛子等弦乐器和暴鼓、牙子、梆子、碰铃、手锣、勾锣等秦腔打击乐器，乐队发展至九人以上。

二人台音乐　二人台音乐是在流行在陕北的民歌小调基础上发展而成的。

唱腔音乐以民歌联缀为主，并伴有一定板式变化的混合体制。演唱曲调，多为当地流传的民歌、小调。计有八十余首。1949年后，由于各地民间艺人的相互交流和发展创造，形成了数种唱法，使陕北二人台的唱腔曲调发展到三百余首，其中有相当一部分发展成为二人台中的优秀剧目。

二人台曲调开阔昂扬，浑厚壮美，特别是一些抒情的慢曲调，尤为悠扬舒畅；音域宽，跳度大，有宽达十三度的跳进。唱词中虚字、衬词多，且又多重叠出现。如“呀得儿”“呀得儿”、“一个一个”、“花花花花”、“曾本本儿一本”、“曾本儿曾”等，为二人台唱腔音乐最突出的特点。这些唱腔，大部分保持着民歌的原始状态，少部分在民歌基础上有所发展。其发展状况有以下三种：一是单段体民歌的来回反复；二是两首或两首以上的民歌联唱，一首为甲唱、一首为乙唱，或甲乙分句对唱，或甲乙合唱，句字中间加上过门；三是将原有民歌的开始两句或四句变为〔散板〕形式，谓之〔亮调〕，为サ节拍。然后再把原曲调的节奏拓宽为$\frac{4}{4}$，称为〔慢板〕，具有很强的抒情性；曲中再把$\frac{4}{4}$转换成$\frac{2}{4}$节奏，中等速度，名为〔流水板〕；带有叙说性；最后再由〔流水板〕转为快速$\frac{2}{4}$节拍的〔快板〕结束。初步形成了一定的板式变化体形式。例如：

选自《走西口》生、旦唱段
（苏彦明演唱）

【亮调】

サ　5 3　2　-　3 6　5　-　3　3 . 2　2　-

(生唱)　威　丰　正　五　(哎)　年，(嗨　嗨)

6·5 5 6 6 3 i·232 i - 5·3 2 7 6 - (3 2 - 7 6 -)
山西省（哎）遭 年（嗨 嗨）

【慢板】

5 - (仓 0) | 4/4 6· i 2· 3 | i 6 2 3·6 5 3 |
旱。 有 钱 的 （哎 嗨 嗨 嗨）

2 6 i 2 5 237 6 i 3 | i 5· (5 3 5 3) | 6· i 2·5 3 i |
粮米 满（哟 哎嗨） 仓， 受 苦 人（嗨 嗨 嗨）

6 63 i 6 6 3·2 1 | 2 - - (6 32 | 1 6 1 2 5·7 67 3 |
实实 可（哟） 怜。

2 - 2 2 6161 | 2· 6 563 2) | 2· 3 i 6 2 |
二 姑 舅

3·5 6 i 6 6 3·2 1 | 2 - - (5 32 | i i6 5763 2· 6 |
捎 来（哟 哎 嗨 嗨） 信

56 3 2) 3· 6 | 5·6 3 2 26 i 2 | 5 237 6 i 3 i 5· |
西 口（嘞）外 好（呀） 收（呀）（哎嗨 哎）成

【流水板】

(5·6 i 2 6i65 3251 | 2· 6 5 6 3 2) | （中略） | 2/4 (5 5 1765 |

5· 6 | 5 6 5) | 6 5 3 3 | i 3 0 | 5· (6 |
（旦唱）大 春 出 家 门，

3 5 3 5) | 35 1 2 | i 3·2 | 5 1 (53 | 23 6 5) |
迈 步 往 前（哩） 行，

0 2·3 | 5 5 0 | i 3 3·2 | 1 - | i 76 5 | 3 35 7 6 | 5 - |（中略）

口 里(赛) 出 口 外， 分 离 真 伤 心。

【快板】

6 · 5 3 23 | 5 - | i 3 3 2 | 1 - | 3 5 i |

（生唱）走 出 二 里 半， 扭 回 头 来 看， 看 见（那）

6 5 1 | 3 3 5 2 1 | 5 - |（下略）

小 妹 妹 还 在（那）房 上 站。

二人台这种板式变化，只是一种初级形态，因民歌不同，至今尚未形成一种定型的有统一基调的通用板式。陕北二人台演唱中一般没有行当差别，声调高亢激越，华丽多姿、用高音区较多。音域宽达两个八度，常用音区为$a—a^2$。

二人台中的伴奏曲牌特色鲜明，既是戏曲中的一个组成部分，用作演唱时的前奏、过场、衬曲等，为戏曲伴奏服务；又是一个独立的乐种，可单独演奏，或伴奏清唱，伴奏舞蹈，也可作为"行乐"在街上演奏。曲牌的组成比较庞杂：有流传较广的古曲牌，如〔西江月〕、〔水龙吟〕、〔出鼓子〕、〔虞美人〕等；有宗教里的佛曲，如〔千声佛〕、〔观音寺〕、〔喇嘛苏〕等；有来自内蒙古的乐曲，如〔古拉本色〕、〔那布扎鲁〕、〔沙尤格包〕等；另有一种为当地的民间歌曲，如〔隔墙瞭〕、〔西钉缸〕、〔爬山虎〕等，共有曲牌九十余首。例如：

西 江 月

1 = ♭B 4/4

2 2 23 5 · 6i | 5 6i 5643 2 - | 2 2 35 6 - |

i i 6i6i 2 · 3 | 5 · 5 3 5 3 2 | i i2 3 5 2 35 i 7 |

6 · 77 6 7 6 2 | 2 - - i | 2 3 5 2 · 3 2 i |

6 i 6 i 6 i | 2· 33 2·3 2 2 | 3·5 6 i 5 6 #4 3 |

2·3 6 5 3 5 3 2 | i·2 3 5 2 i 7 6 ‖ 5· 66 5·6 5 2 |

6·i 2 3 i·2 7 6 | 5·6 i 7 6 7 6 5 | 3·5 3 2 i· 2 |

5·6 i 7 6 5 3 5 | 2 - - 6 1 | 2· 3 2 2 ‖

D.S

吊 棒 槌

1 = F 2/4

5·7 3765 | i 3 5 55 | 2 5 3532 | 1 6 1 |

i 5 i 5 | i576 5 | 2 5 3532 | 1232 1 |

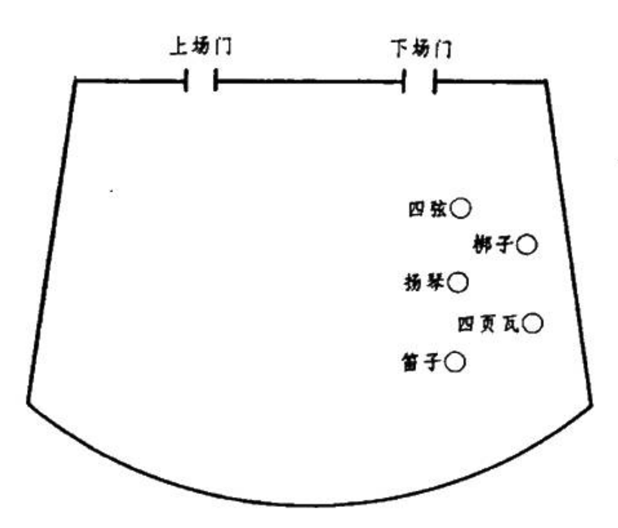
5·6 5 55 | 1 6 1 0 | i576 5 | 1232 1 0 |

5 0 1 0 | 5 55 1 0 | 3532 3532 | 1 3 2 0 |

3 32 3 32 | 1 3 2 21 | 6 2 1 16 | 5·6 5 |

3 32 3 32 | 1 3 2 21 | 6 2 1 16 | 5·6 5 ‖

二人台的传统乐队由五人组成，分操笛子（梅笛，筒音为A）、四弦、扬琴、梆子和四页瓦，每人各执一件，不分文武场。梆子击节，四页瓦随旋律伴奏，可以自由加花。用笛子定音，常用的调有F、♭B、C、♭E四调；四弦乐器的定弦为：F调定弦"5̣ — 2"，♭B调定弦为"2 — 6"，C调定弦为"1 — 5"，♭E调定弦为"6̣ — 3"。在演唱演奏中，由于曲调不同或男女声音域的差别，有时出现C调与F调，♭E调与♭B调互转的情况。此外，有小锣、小鼓、小镲各一件，但一般不用，亦未形成一定规律的锣鼓点。



传统乐队分工与座位如图：

二十世纪六十年代，二人台进入城市有了专业剧团，乐队有了大的发展，乐器增加了高胡、二胡、三弦、琵琶、阮、笙以及板鼓、牙子、手锣等，但属实验摸索性质，亦未能定型。

跳戏音乐　唱腔音乐体制为吟诵体，有说有唱。无论引子、对子、诗、唱词和道白，均以吟诵形式说唱，故其说唱统称〔吟诵调〕。吟诵以关中语音调值为准，唱词以七字句为最多，通常每个唱段四至六句。吟诵大体可分说、唱两种形式：

吟说以道白和诵诗为主，都是每吟一句加一声锣，吟完一段敲一阵锣鼓。说白吟诵是把吟词分作几部分，一般叙述声调低、词句长，重要词句声调高、词句短，前半句低后半句高。但无固定调高，以声调洪达远传为是。例如：

选自《战盘河》公孙越吟白段
（党剑德演唱）

サ 7̣7̣ 6̣6̣ 7̣ （仓）┆ 3 2 3 2 7̣7̣ 3 2 6 5 4 2（仓 仓）┆
在下 公孙 越，　奉 了 吾兄 之命，河北 去分 地界

2 4 5 5 1 1 6̣ 1 1 1 6 5 4 2（仓 仓）┆ 1 7̣7̣ 6 5 4 2（仓 仓）┆（下略）
可恨 袁绍 老贼 背弃 前言，不分 疆土。　反将我 赶出 帐来。

吟唱分为有旋律和无旋律两类。

有旋律的，有固定曲调，节拍规整，并有音高。但仍为节奏感强，旋律性差的吟诵曲调。如丑脚、春官常用的数板式〔扑灯蛾〕：

选自《春官词》春官唱段
（李光禄演唱）

【扑灯蛾】

2/4 43 6 36 3 | 4 46 3 | 4 46 3 | （冬冬 冬 | 冬冬 冬 |
国泰民安 家家 乐， 家家 乐，

冬冬 冬冬 | 不冬冬冬 冬 | 仓仓 仓仓 | 乙仓 仓） | 3 6 3 6 |
风调 雨顺

7 7 4 | 7 7 4 | （冬冬 冬 | 冬冬 冬 | 冬冬 冬冬 |
处处 春， 处处 春。

不冬冬冬 冬 | 仓仓 仓仓 | 乙仓 仓） | 6 3 3 6 | 7 7 7 3 3 |
大街 小巷 人行 走（个）

7 7 73 · | （间奏略） | 7 4 6 6 | 7 4 46 · | 7 4 46 · | （下略）
人行 走， 到处 尽是 尝春 人， 尝春 人。

早期跳戏多用此种吟唱形式，清末以后除〔扑灯蛾〕常用外，大部分失传。保留下来的仅有〔工场调〕一种，速度较慢。例如：

工 场 调

1＝G 4/4 （《昊天塔》杨延景〔须生〕唱腔） 李光禄演唱

i·6 i·6 i·6 i·6 | 6 5 5·3 5·3 5·3 | i 6 - - |
冒 尘 沙，

5·3 5·3 5·3 5·3 | 5·3 5·3 5·3 5·3 | i 6 - - |
千 里 迢迢

3 6 5 - | 5·3 5·3 5·3 5·3 | 5·3 5·3 5·3 5·3 |
搬 父 骨， 踏 山

6 - - - | 5·3 5·3 5·3 5·3 | 2̇ - - - |
径， 乱 石

7 6 - - | 3 6 5 - ‖
密 密 阻 长 途。

无旋律的吟诵。吟唱时没有固定曲名和调高，节奏比较自由，接近$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$节拍。每吟一句击一二下锣鼓，吟完后击〔落鼓〕。此种唱法为跳戏的主要吟唱腔调，吟唱虽律，但仍是音乐化了的语言，并具有较强的叙事性特征，例如：

选自《淤泥河》盖苏文唱段
（梁润年演唱）

$\frac{2}{4}$ i̇ 5 5 5 | i̇ 5 4 2 | $\frac{1}{4}$ （仓）| $\frac{2}{4}$ i̇ 5 5 5 | 7 5 4 2 |
言差 语差 字不 差，（呀） 尧舜 禹汤 留根 芽。（呀）

$\frac{1}{4}$ （仓）| $\frac{2}{4}$ 5 5 5 5 | 7 5 4 2 | $\frac{1}{4}$ （仓）|
两国 不和 分上 下，（呀）

$\frac{2}{4}$ 5 5 5 i̇ 5 | 5 2 1 7 | （仓 仓）| （下 略）
要 把 唐 宝 一马 踏。

又如：

无旋律吟唱

1 = #C $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ （《玛瑙环》王云英［旦］唱腔）

李光禄演唱
孙宪德记谱

$\frac{3}{4}$ 5 - 2 | 5 5· 2 | 5 5 4 | $\frac{2}{4}$ （才 才）$\frac{3}{4}$ 5 - 2 |
防 风逃走 为冰郎， 知 母

5 5. 2 | 5 5 4 | 2/4 (才 才) | 3/4 5 - 2 |
背 母 两 分 张。 逃 走

5 5. 2 | 5 5 5 | 2/4 (才 才) | 4/4 i 5 4 4. 2 |
不 管 生 熟 地， 何日当归

【落鼓】
3/4 5 5 7 | 2/4 (才 才 | 才冬冬才冬 | 才 才 | 才 0) ‖
转 回 乡。

还有节拍比此更自由的一种吟唱，例如：

无旋律吟唱

1 = #C （《战盘河》公孙越［须生］唱腔） 党剑德演唱 孙宪德记谱

サ 5.5 50 55 5 3 70 (仓 仓) ┆ 5. 5 5. 0 55 3
奉 兄 命 去往 河 北(呀)， 恨 袁 绍 负义 老

5. 7 (仓 仓) ┆ 5 5 5. 0 5 5 5 3 7 0 (仓 仓) ┆
贼（呀） 霸 疆 土 还 则 罢 了（呀）

6 6 4 5 3 5 7. (仓 仓 仓冬冬 仓冬 仓 仓 仓) ‖
无故 的 将 我 斥 责。

跳戏只有唢呐曲牌，今存有三十余首，常用的有二十余首。现存清代《跳戏唢呐工尺谱》收录的有〔生脚上势〕、〔下场曲〕、〔旦脚上势〕、〔老旦上势〕、〔丑脚上势〕、〔武场子〕、〔细杀〕、〔老旦〕、〔大丑〕、〔大丑摇摆〕、〔老丑〕、〔小丑〕、〔跌落金钱〕、〔南唐会〕、〔花旦〕、〔正旦〕、〔小旦〕、〔员外〕、〔藩人武旦〕、〔土地〕、〔亲家母撕扯打架〕、〔摆袍〕、〔操演〕、〔老虎磨牙〕、〔祭江〕、〔歇怀接台〕、〔山坡羊〕、〔大开门〕、〔八板〕等。跳戏唢呐曲牌以分脚色应用，所有人物脚色的上场、下场、表演、打架、练兵、打仗等，均有专门的曲牌伴奏。例如：

老旦上势

1＝C 2/4　　　　李华宗演奏

中速

5 56 5 66 | 1 22 1 | 5 66 5 66 | 1 22 1 | 3 22 3 22 |

1 53 2 | 3 22 3 22 | 1 53 2 | 1 61 6 | 5 1 |

61 6 1 | 6 1 1̇ 7 | 5 76 5 | 7 5 5 32 | 1 2 1 ‖

又如：

丑脚上势（二）

1＝C 2/4　　　　张保田演奏

中速　较快

1̇ 6 1̇ 6 | 5 6 5 | 1̇ 6 1̇ 6 | 5 6 5 | 1̇ 6 1̇ |

1̇ 6 5 | 1̇ 6 1̇ | 1̇ 6 5 | 1 6 1 6 | 5 3 2 |

1 6 1 6 | 5 3 2 | 1 1 5 | 35 3 2 | 1 1 5 | 35 3 2 ‖

跳戏的锣鼓点，亦分文武。文戏的锣鼓点叫做“摆文”，武戏的锣鼓点叫做“杀战”。常用的锣鼓经，文戏有：〔文流水〕、〔文七槌〕、〔小鼓一槌〕、〔小滚鼓〕、〔慢行鼓〕、〔射箭鼓〕、〔小动作鼓〕、〔小滚鼓截〕、〔文场子〕、〔金钩〕等；武戏有：〔武流水〕、〔武七槌〕、〔武场子〕、〔大滚鼓〕、〔大鼓一槌〕、〔紧行鼓〕、〔乱砸子〕、〔双槌快打〕、〔大鼓两锤〕、〔朝王鼓〕、〔落鼓〕、

〔钉缸鼓〕、〔雷鼓〕、〔下山虎鼓〕、〔马蹄鼓〕、〔滚鼓〕、〔升帐鼓〕、〔扑场子〕、〔墩鼓〕、〔打旦子〕等。〔打旦子〕是大年初一就开始敲打的大型牌子，属联套结构，每次开演前也必须敲打，以示即刻开演。其余牌子均为演唱中所用。〔文一棰〕、〔文二棰〕用于生、旦、丑的道白吟诵之中。〔武一棰〕、〔武二棰〕用于武将或国王的道白、吟诵之中。〔文流水〕用于生、旦、丑脚上势（上场）之中，并配合相应曲牌共同演奏。〔武流水〕用于武将、国王、净脚上势，并配合〔蕃人武旦〕、〔摆袍〕、〔武场子〕等曲牌演奏。〔墩鼓〕用于落座或下场之中，并配合〔下场曲〕演奏。

击乐演奏中，大小鼓单独或轮流演奏击乐所有节奏，小鼓多数加花演奏，大锣多数为每拍一击，大钹多数连击强拍，或切分跨小节连击，小镲、小锣在武鼓中除击强拍外，有时也加花填空，在文鼓中小镲小锣起大钹的作用。例如：

【武七棰】

	拍号	第1小节	第2小节	第3小节	第4小节
大鼓	2/4	X X	X X X X X	X X	X 0
小鼓	2/4	X X X X X	X X X X X X	X X	X 0
锣钹	2/4	X X	X X	X X	X 0
小锣 小镲	2/4	X X X	X X X X	X X	X 0
念法	2/4	仓 仓	仓通通 仓 通	仓 仓	仓 衣

文武场结合演奏时，开始有起法，最后有落法，曲目不同，起落有别。如〔武场子〕与〔武流水〕的结合及起落法：

【武七棰】

2/4 (叭 | 仓不龙通 仓 | 仓不龙通 仓 | 仓不龙通 仓通 | 仓 仓 |

【武场子】

𝄋 |: 5 5 4 32 | 1 3 2 | 5 5 4 32 | 1 3 2 |

仓 衣 | 不龙 不龙 | 冬冬 通 |: 仓仓 通 | 仓仓 通 | 仓仓 通 | 仓仓 通 |

（〔武流水〕、〔武将上势〕，曲牌多次反复）

2 5	4 32	1 3	2	2 5	4 32	1 3	2	2 43	2
仓仓	通	仓仓	通	仓仓	通	仓仓	通	仓仓	通

243	2	2 43	2 43	2 1	2	2 43	2 43	2 1	2
仓仓	通	仓仓	通	仓仓	通	仓仓	通	仓仓	通

2 1	1	1 6	5	2 1	1	1 6	5	5 22	5 22
仓仓	通	仓仓	通	仓仓	通	仓仓	通	仓仓	通

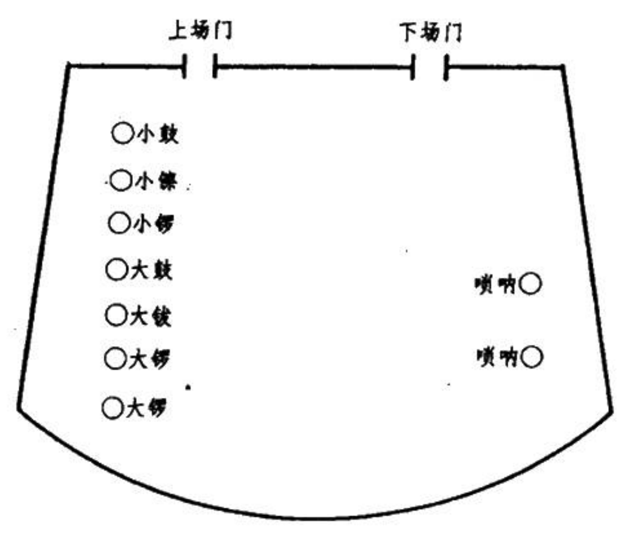
1 6	5	5 22	5 22	1 6	5 :‖
仓仓	通	仓仓	通	仓仓	通 :‖

上势结束，此曲奏完，然后接〔下场曲〕和〔墩鼓〕配合演奏，演员转身落座，再用〔武七棰〕结束。每上一个脚色，均须按这一程式演奏。

锣鼓字谱说明：

叭　击鼓帮。
通　大鼓独响或与锣、小鼓同响。
不龙.　大鼓双棰连击。
冬　小鼓独响或与锣同响。
不冬.　小鼓双棰连击。
才　小鼓、小镲、大小锣同响。
仓　大鼓（小鼓）、大钹、大小锣同响。
光　小鼓、大锣同响。

跳戏特色乐器为农村社火所用的大锣、大鼓、形大音宏。乐队九至十三人组成，有文鼓和武鼓之分。文鼓由三至五人组成，分操小鼓、小锣、小铰子(即小镲)；武鼓四至六人组成，分操大锣、大鼓和大钹。另外，文鼓和武鼓，还均配有唢呐两只。小鼓为乐队指挥，坐于台上最高位置。其乐队分工与座位如图：



跳戏乐队演奏形式别具一格，左右两面依次排列成行，所有演奏者均面向观众，与表演者同一方向。

表　演

脚色行当体制与沿革

梆子戏的脚色行当体制与沿革　秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄的脚色行当基本相同，仅行当设置与称谓略有差别。清代中叶，秦腔和同州梆子发展为三大行十三小行，即四生六旦二净一丑，江湖上统称为“十三头网子”。三大行为生、旦和花脸。十三小行是胡子生（须生）、老生、小生、武生、正旦（青衣）、花旦、小旦、老旦、彩旦、武旦、大花脸（大净）、二花脸（毛净）和三花脸（丑）。西府秦腔设置为四大行七小行。四大行为生、旦、净、丑，七小行为正生（胡子生、须生）、小生、大花脸、二花脸、正旦（青衣）和丑。汉调桄桄设为四大行七个半小行。四大行为生、旦、净、丑，七个半小行为一生三旦一净一丑。即生、旦、净、丑、副、老、贴、杂。副为老生，老为老旦，贴为贴旦，杂为顶脚，哪行缺人，由杂脚替补，所以谓之半行。本世纪三十年代，因京剧流行各地，除汉调桄桄外，陕西各路梆子戏向京剧学习，脚色分行又有所变化。秦腔、同州梆子发展为四大行十三门二十八类。四大行为生、旦、花脸和丑，十三门即十三小行，二十八类为衰派老生、靠把老生、王帽生、纱帽生、靠把生、马褂生、道袍生、红生、文小生、武小生、文武小生、武生、娃娃生、青衣正旦、花衫正旦、小旦、闺门小旦、贫老旦、富老旦、花旦、彩旦、武旦、大花脸、二花脸、大丑、小丑、文丑和武丑。西府秦腔发展为四大行十七小行。四大行为生、旦、净、丑。十七小行为头道绺子（头道胡子生）、二道绺子（二道胡子生）、文小生、武小生、把把绺子（三道胡子生）、大花脸、二花脸、正旦、小旦、武旦、老旦、媒旦（彩旦）、老丑、公子丑、官衣丑和武丑。

梆子戏的传统剧目多为历史故事戏，剧中主要人物亦多系帝王将相、忠臣义士、英雄豪杰和烈女节妇。最擅于搬演袍带戏、扎靠戏和“光棍戏”（剧中人物均为男角），如《大报仇》、《取成都》、《葫芦峪》等，其脚色行当也多以胡子生、花脸和正旦为主。秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄的戏班组班体制统称为“四梁四柱”。四梁为头道胡子生、大花脸、正旦和小旦，四柱为二道胡子生、二花脸、小生和丑。这些行当的扮演者，要求技艺全面，功底厚实，唱、做、念、打俱精，并各有自己的绝招和拿手好戏。四梁四柱在梆子戏的戏班中有着重

要的地位，四梁为戏班的头牌演员（亦称头波或头路演员），四柱为戏班的二牌演员（亦称二波、二路或挎刀）。其他为三路演员，包括老旦、媒旦、花旦以及校尉、彩女、龙套等，统称为底色，在民间素有“名角扛旗，底色不余”的说法。梆子戏向无老旦、媒旦专行戏。

四大梆子戏的生行有胡子生、小生和武生之分。胡子生为梆子戏的首要行当，在戏班中处于挑梁的地位，以戴三绺或五绺髯口为标志，故称须生或胡子生。胡子生分为正生、老生、红生、马褂生、道袍生和衰派须生。多扮演正直刚毅的正面人物，扮这类脚色的演员讲究功底扎实，戏路宽广，具有过硬的唱念功夫，尤擅唱工，重韵白，并能熟练地掌握和运用腰功、腿功、武功以及髯口功、帽翅功、梢子功、鞭子功、靴子功、把子功等高难技艺。仪态工架要求魁梧大方，身段动作要求庄重洒脱，念白吐字清楚，行腔高亢洪大，以本嗓为主，兼施二音（假声托腔），具有阳刚之美。梆子戏的头牌须生，向称全挂把式，唱打念做皆能，在戏班中举足轻重，声价最高，戏份亦最重，历来以男演员扮演。但到了本世纪四十到五十年代以后，则涌现出以焦晓春、刘茹慧为代表的一批坤伶须生，演出《葫芦峪》、《辕门斩子》等剧，以其独特优美的唱工，博得了广大观众的赞誉，打破了须生脚色向以男角扮演的惯例。

正生：分王帽生、纱帽生和靠把生。以挂黑三绺为其标志，多扮演朝廷命官和将帅。王帽生，多为有权势的朝廷帝王，以戴王帽而得名，要求仪表庄重，气度轩昂，擅长唱功。如《乾坤带》中的唐太宗，《打金枝》中的唐代宗。纱帽生，多扮朝廷命官，以戴纱帽而得名。要求唱做并重，动作潇洒大方，善施髯口功、帽翅功和靴底功，如《杀驿》中的吴承恩，《八件衣》中的杨知县，《游龟山》中的田云山。靠把生，多扮演将帅，以着靠甲、善用把子为标志。讲究身架英武刚健，擅施武功及特殊武技，如《拆书》中的伍员擅三蹲尻子，《临潼山》中的李渊善施带蕊子盔、翻硬折子继以劈叉。

老生：分衰派老生和靠把老生。衰派老生，挂白三绺，多扮演年迈老人，身架讲究两腿分开微屈，上身前倾稍躬，挪步行走，呈龙钟之老态。唱做并重，唱腔深沉苍凉，动作节奏缓慢，善施髯口功，常以抖须、摆须、吹须技艺吸引观众。在特殊情境中，亦有跑车轮、抢背、跌扑翻滚等动作。如《清风亭》中的张元秀，《烙碗计》中的刘子明，《走雪山》中的曹福等。靠把老生，多扮演老年将帅，挂白三绺，讲究唱做并重，唱腔洪亮深沉，动作稳健利落，善用各种把子功。如《金沙滩》中的杨继业，《大报仇》中的黄忠等。

红生：以勾红脸、戴黑三绺为其标志，多扮演尚武忠勇的将帅人物。如《出五关》中的关羽，《下河东》中的赵匡胤，《破宁国》中的朱亮祖。表演讲究仪态威武庄严，少动多静，尤重唱工，声用宽音大嗓，可赛洪钟。兼有须生和大净之长，并具儒将风度和武将气质。

马褂生：以穿箭衣套马褂而得名。如《赶坡》中的薛平贵，《四郎探母》中的杨延辉。重唱工和做工，趟马动作很多，故又名鞭子生。

道袍生：以穿道袍而得名。如《送女》中的周文，《三回头》中的吕鸿儒，《八义图》中的程婴，《九更天》中的马义。多扮演正义刚直、道德高尚的平民义士和义仆，在梆子戏的须生中

为数最多。尤重唱工和念工，讲究酥音，擅用髯口功和甩袖功。

小生：分文小生、武小生、文武小生、贫生和娃娃生。文小生有道袍生和官衣生等。道袍生，因身穿各色道袍而得名，主要扮演风流倜傥的年轻公子。如《白蛇传》中的许仙，《游西湖》中的裴瑞卿，《拾玉镯》中的傅朋。表演要求仪态儒雅潇洒，常手拿扇子，善于甩袖和耍花扇。官衣生，以戴纱帽穿蟒袍或官衣为标志，多扮演有功名的青年男角。如《悔路》中的周仁，《抱妆盒》中的陈琳，《详状》中的徐继祖等。其中扮演气宇轩昂的新贵人物，又叫纱帽生。如《花亭相会》中的高文举，《玉堂春》中的王景龙等。官衣生特重唱腔，甩帽子和耍帽翅常为此类脚色的绝招。武小生，可分两类：一类多扮演年轻武将，重武功，如《争印》中的关兴和张苞，《岳家庄》中的岳云，表演向以把子功见长；另一类为有武功的青年男子，如《串龙珠》中的花云，《三滴血》中的周天佑，《游龟山》中的田玉川，常是赤手空拳，仅以武功取胜。文武小生，多扮演文武双全的年轻人物。如《黄鹤楼》中的周瑜，《凤仪亭》中的吕布，《拷寇》中的陈琳。重唱工，亦擅武打，其中戴翎子的，又叫翎子生，尤重翎子功。贫生，多扮演穷困潦倒的书生，讲究表现出人物贫而有志的神态，表演常是抱胸、蜷腰、屈膝等体态。如《渔家乐》中的简仁同，《苏秦激友》中的张仪。唱做并重，唱腔擅用二音。娃娃生，扮演少年儿童，多由童伶扮演，戏份尚少，如《三娘教子》中的薛乙哥等。

武生：分长靠和短打两种，扮演擅长武艺的人物。长靠武生，扎大靠，穿厚底靴，讲究身段工架，重腰腿功、把子功，如《长坂坡》中的赵云，《哭头》中的马超，《独木关》中的薛仁贵。短打武生，扮演江湖好汉，绿林英雄，着抱衣、抱裤或黑滚身，平底快靴，表演动作轻捷矫健，以跌扑翻打见长，如《狮子楼》中的武松，《翠屏山》中的石秀。武生应工，亦有勾脸挂髯的，如秦腔《取街亭》中的赵云，挂白髯，《天水关》中的姜维，勾红脸，挂黑髯，这类武生行当兼有须生的形象特征。

梆子戏的旦行，有正旦、小旦、花旦、老旦、彩旦、武旦之分。

正旦：又称青衣。多扮演正面中青年妇女，分青衣正旦、花衫正旦、刀马正旦和正小旦。青衣正旦穿青素褶子，重唱功，主韵白，动作稳重，仪态端庄，性格善良贤慧。如《铡美案》中的秦香莲，《三娘教子》中的王春娥。花衫正旦，着绣花对帔或穿戴凤冠霞帔，以唱为主，神态庄重大方。如《蝴蝶杯》中的田夫人，《斩秦英》中的银屏公主，《春秋笔》中的王夫人。刀马正旦，性格坚贞刚烈，擅唱大板苦音乱弹，动辄即起杀机，用刀杀人或自刎。如《庚娘传》中的尤庚娘，《周仁回府》中的李兰英，《八件衣》中的杜秀英。正小旦，扮演一些未婚女子（即“闺门旦”）或少妇，如《法门寺》中的宋巧姣，《三击掌》中的王宝钏，《三上轿》中的崔秀英。取正旦的唱腔用小旦的身段，唱做并重，故称为正小旦。

小旦：多扮演年轻女子。唱做并重，含韵白，动作含蓄，神态温柔，兼含羞涩。如《蝴蝶杯》中的胡凤莲，《春秋配》中的姜秋莲，《十五贯》中的苏戌娟。其中的名门闺秀，称闺阁旦或闺门旦。如《西厢记》中的崔莺莺，《白玉钿》中的尚飞琼，《蝴蝶杯》中的卢凤英。此外帝

王的宠妃、新婚公主还被称为红床小旦。如《背舌》中的金枝,《斩秦英》中的詹妃,《三对面》的兰屏公主。

花旦:扮演性格开郎明快或泼辣放荡的少女或少妇。多念散白,重做功,讲神彩,唱腔花稍俏丽,化装、表演讲究妩媚艳丽,娇憨活泼,常以手绢、辫穗表演见长。如《拾玉镯》中的孙玉姣,《拷红》中的红娘,《卖酒》中的凤姐。凡属小丫环的亦称丫环旦或小花旦。

老旦:扮演老年妇女,有富老旦与贫老旦之分。富老旦,多念韵白,善挺腰杆,动作稳重,行步大方,具有高雅尊贵的气度。如《辕门斩子》中的佘太君,《西厢记》中的老夫人,《五典坡》中的王母。贫老旦,韵白散白兼用,动作迟缓,腰塌步小,间有哆嗦,强调老年体弱的神态。如《杀狗》中的曹母,《放饭》中的朱母,《清风亭》中的贺氏。

彩旦:一作丑旦,实为女丑,因多扮演媒婆、妖婆之类人物,亦称媒旦或摇旦,念散白,动作幽默滑稽。如《看女》中的柳氏,《双合进京》中的店婆,《白玉楼》中的婶娘,《玉堂春》中的鸨儿,《烙碗计》中的马氏。由彩旦扮演的丫环脚色,如《春闺考试》中的丫环,《镇台念书》中的丫环等,也称丑丫环。彩旦过去由丑行兼扮。

武旦:扮演擅长武艺的女性人物,重武功,有刀马旦和武旦两种。刀马旦一般由功底扎实的小旦演员扮演,亦叫刀马小旦。重身段工架,身扎大靠,戴七星额子,插翎子,唱念做打并重,表演要求舒展飘逸,洒脱灵活。如《破洪州》中的穆桂英,《双锁山》中的刘金定。武旦重翻扑跌打,要求轻捷矫健,如《武松打店》中的孙二娘,《水淹泗州》中的水母。

花脸行:又称净或黑头。有大花脸、二花脸之分,以面部勾脸(即各色脸谱)为主要标志,多扮演相貌、性格特异的人物。

大花脸:又称大净。扮演身分地位较高的朝廷重臣,擅唱工,重念做,讲究身架雄伟,举止庄重,性格刚直、粗犷。根据人物的性格和行为,可分为花脸、白脸、黑脸、红脸和净脸。勾黑脸表示人物铁面无私,刚正不阿,如《铡美案》中的包拯。曹操、潘仁美因其骄横、霸道、奸诈和凶残,则勾白脸,群众直呼为"白脸奸贼"。勾红脸,则表示人物有忠贞英武的性格特征,如关羽。此外,《甘露寺》中的乔玄,《赵氏孤儿》中的赵盾,《庆顶珠》中的萧恩,《抱琵琶》中的王延令,《大拜寿》中的郭子仪,亦为大花脸应工,但只抹底色而不勾脸,被称为"净扮"或"净脸"。

大花脸为梆子戏四梁脚色之一。艺术成就较高的演员,既可挂头牌演出,也可以挑班。如秦腔花脸演员田德年,就曾在陕、甘两省挑班演出多年。

二花脸:又名毛净,扮演的人物均有粗鲁、毛躁的特征,但种类繁多。有勇猛豪放的,也有强悍凶猛的,有正直善良的,也有凶残奸诈的。重工架的叫架子花脸,多表现鲁莽正直的人物,如《芦花荡》中的张飞,《反长沙》中的魏延,《破宁国》中的常遇春,《五台会兄》中的杨延昭。重武功的称为武净,以跌扑摔打为主,如《取洛阳》中的马武,《打焦赞》中的焦赞。还有流气凶残的歹徒,如《八件衣》中的白石刚,《法门寺》中的刘彪,《放裴》中的廖寅等,由于

他们戴一字须，身段动作多毛手毛脚，故又被称为毛净、毛二花脸、把把花脸。

丑行：亦称三花脸，本世纪三十年代前统归为花脸行应工。以脸部勾画一块豆腐干似的白粉为标志。有大丑、小丑、老丑、武丑之分。大丑，多扮演有身份的人物。如《蝴蝶杯》中的董威，《三滴血》中的晋信书，《蒋干盗书》中的蒋干。小丑，多扮演身世卑微或品格低下的人物。如《杨三小》中的杨三小，《教学》中的先生，《柜中缘》中的淘气儿以及店家、酒保、公差、家丁、纨袴子弟、花花公子等。如《囊哉》中的囊哉，《白玉钿》中的董寅，《蝴蝶杯》中的卢世宽等。扮演恶棍、地痞流氓的则叫做恶丑。如《窦娥冤》中的张驴儿，《庚娘传》中的王十八，《白玉楼》中的张千。老丑，多扮演心地善良、性格诙谐的老人，也可以扮演心术不正、性格狡诈的老人。前者如《清风亭》中的张元秀，《红鸾禧》中的莫稽，《苏三起解》中的崇公道。后者如《法门寺》中的刘公道，《碧玉簪》中的刘胡子。武丑，主扮有武艺而机警幽默的人物，主要用翻跳武技。如《吃鸡》中的时迁，《三盗九龙杯》中的杨香武，《三打店》中的刘利华等。

四大梆子戏为适应戏班演出的需要，长期实行兼行代脚制，民间俗称为串演。秦腔、同州梆子的须生、正旦可串演老旦，小旦可串演小生，丑脚可串演彩旦。西府秦腔亦讲究一脚多行，武生可串演武旦，二道胡子生可串演二花脸，小生可串演小旦，三道胡子生可串演老旦及各类杂脚，丑脚可串演彩旦。在梆子戏班中，娃娃生一般虽设专行，但常无专人扮演，多由艺徒和学员代脚。

中华人民共和国成立以后，由皮影、木偶搬上舞台演出的老腔、线戏、阿宫腔、弦板腔、碗碗腔及道情，表演上多学习秦腔，脚色体制的设置，亦仿效秦腔，大同小异。唯陕北道情，因长期受山西梆子影响，很早就搬上舞台演出，脚色行当设为三大行十三小行。三大行为生、旦和净。十三小行为须生、老生、文小生、武小生、娃娃生、老旦、正旦、小旦、丫环旦、媒旦（彩旦）、大花脸、二花脸及三花脸（丑）。其中以须生、正旦、小生、小旦、丑行戏为最多，花脸戏极少。

皮簧戏的脚色行当体制与沿革　　汉调二簧的安康派、汉中派、洛镇派及关中派，脚色行当基本相同。早期演出剧目较少，只有末、生、旦、净、丑五大行。清末民初后因受京剧影响逐渐发展为十大行当，即一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九老、十杂，统称为十门脚色。

汉调二簧的戏班体制是按一定的行当设置的，亦有“四梁四柱”的规制。按民间组班习惯，一末、二净、三生、四旦称为“四梁”，五丑、六外、七小、八贴称为“四柱”。四梁以唱做为主，尤重唱工，多为正、悲剧和大本头戏的“泰山”脚色。“四柱”以做工为主，兼以唱念，扮演以一行为主的重头戏较多。

一末：似同老生，为十行之首，类同宋元杂剧中的副末，开场先出。“末”的含意，众说纷纭。它有文武之分，文重唱做，武重工架，唱腔多主苍音，善用大净的身段表演，一般戴白三

绺和苍三绺。如《三击掌》中的王允,《清风亭》中的张元秀。

二净：亦称花脸，包括铜锤花脸和架子花脸，唱腔多用“虎音”。铜锤花脸如《忠保国》中的徐延昭，《下陈州》中的包拯，架子花如《白逼宫》中的曹操，《风波亭》中的秦桧等白脸净脚。

三生:又称须生,以挂黑三绺髯口为标志,唱腔多用“正音”,讲究文、武、唱、做并重。此外,红生关羽、姜维等亦属此行。

四旦:亦名青衣或正旦,多扮演举止庄重,性格内涵的中年妇女。唱工多用小嗓假音。如《琵琶记》中的秦香莲,《二度梅》中的陈杏元等。

五丑:有文丑、武丑、大丑、小丑之分,唱腔多用“尖音”(细声)。文丑重念,武丑主武。大丑多扮演着蟒袍、官衣的官员,故称袍带丑,如《珍珠衫》中的丁山王。小丑,多扮演下层人物,衣着破烂,语言粗俗,故名邋遢丑。如《花子骂相》中的叫花子,《七人贤》中的刘成。

六外:俗称毛花脸,表演风格独特,以做工和武打见长,主用“虎音”,身架讲究气魄,善于插科打诨,语言风趣,扮演者可兼演彩旦。如《高唐州》中的李逵,《拿王通》中的王通。因身着青衣,足穿草鞋,民间有“草鞋花脸”之称。

七小:即文武小生,文小生亦称贫寒生,武小生又分短打武生和长靠武生。唱腔多用“尖音”。文生重唱做;武生主念打,擅施翎子功。文小生如《孟丽君》中的皇甫少华,武小生如《神亭战》中的孙策。

八贴:扮演正旦、老旦以外的其他女性脚色,有花旦、小旦、刀马旦、闺门旦、武旦、丫环旦之分。唱腔多用小嗓“假音”。

九老:专指老旦,重唱做,多用“苍音”,一般多由一末代脚,无专职演员扮演。如《火烧绵山》中的介母,《太君辞朝》中的佘太君。

十杂:又称靠把生,与一末、三生同类,以武打做工见长,多用“正音”,如《过巴州》中的严彦,《御果园》中的秦琼。

汉调二簧十大行当形成以前,老生、老旦、小生、杂脚皆无专行设置,普遍采用代脚制,多以生脚代老生,旦脚代小生,净丑代老旦,丑脚包演各类杂脚。十大行当形成以后,老旦虽设专行,但仍以末代脚演出。

弦子戏、大筒子,因长期流行于安康地区,受汉调二簧的影响较多,脚色行当体制与汉调二簧相同。亦有一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九老、十杂之分。一般戏班人少,演出多为代脚制,一人可兼演多脚,要求搭班演员,必须具有一脚多能的本领。

地方小戏的脚色行当体制与沿革　陕西地方小戏包括两种秧歌以及眉户、花鼓、二人台、八岔、端公戏等剧种。民国以前,脚色行当体制大致相同,多数剧种脚色行当为生、旦、丑三行。其特点是多以小生、小旦、小丑等三小门为主的“三小戏”,或旦、丑和生、旦为主的“对对戏”。如关中秧歌戏的《织手巾》、《上楼台》,陕北秧歌戏的《秃子闹房》、《王文葬

父》、花鼓戏的《送香茶》、《夫妻观灯》，眉户戏的《张连卖布》、《钉缸》，二人台的《顶灯》、《打金钱》，端公戏的《二姐娃害病》、《金哥闹房》。一般无净行，生行中武行戏也极为少见，即或个别武戏，也是武戏文唱。如眉户只演出《古城会》而不演《斩蔡阳》这一段武打戏。端公戏的丑行特殊，不演小丑，专演老丑和媒旦。中华人民共和国成立后，随着中国共产党和人民政府对地方小戏的重视，一些条件较好的专业剧团对地方小戏的扶植和演出，新编剧目的不断增加，遂使花鼓、眉户等脚色行当得到进一步发展，在"三小"戏的基础上，增加了须生、老生、正旦、老旦、花脸三大行当，形成了生、旦、净、丑齐全的脚色体制。但仍以小生、小旦、小丑为其主要行当。如新编眉户戏《曲江歌女》，仍以小生郑元和和小旦李亚仙为主演出，新编花鼓戏《屠夫状元》，仍以丑脚屠夫和小旦党秀英为主演出。

跳戏、赛戏的脚色行当独具一格。跳戏多演《临潼山》、《庆顶珠》等历史故事戏，脚色行当生、旦、净、丑一应俱全，唯名称叫法特别，称旦行为女角。无武打的戏中，生脚、丑脚为文角，有武打的戏中武生、花脸为武角。另有一开台生脚，谓之"春官"。头戴圆翅纱帽，勾点豆腐块丑脸，手摇花扇上场说词，谓之"春官开场"，类似宋金杂剧中的"引戏者"。

赛戏一般由乐户家班顾事演出，剧目多为武打为主的古代战争故事戏，民间故称"龟子扬把子"。脚色行当只设有生、净、丑三大行和八小行。八小行有老生、须生、小生、武生及黑脸花脸、红脸花脸、白脸花脸和丑等。向无旦行设置，群众称之为"汉子戏"。

地方小戏亦兴代脚制。因各地方小戏的戏班，多为民间职业或业余班子，一般只有扮演主要脚色行当的演员，配角尚少，多以代脚演出，如二人台，多以丑脚代脚，只要在转身时换过帽子，即可以另一脚色演出，戏行里谓之"抹帽戏"。

表演身段和特技

眉功　陕西地方戏中表现丑脚人物内心活动时用此身段。有"立眉"、"皱眉"和"动眉"三种：

立眉：通过两眼角、太阳穴和前额的皮肉活动，将两眉竖成倒八字形。秦腔名丑汤涤俗在《算卦骗人》一剧中，算卦时即用此眉功。

皱眉：通过上述部位的皮肉活动，使眉头紧缩成一疙瘩状。汤涤俗在《白先生看病》一剧中，听说要考自己，即用皱眉表示发愁。

动眉：通过上述各部位的皮肉活动，使双眉上下跳跃。有慢跳和快跳。一般为双眉同上同下。秦腔名丑马平民等，能使眉一上一下地跳动。

眼功　秦腔等剧种皆重眼功，常见的有：瞪眼、转眼、飞眼、望眼、瞟眼、斜眼、白眼、凶眼、媚眼、醉眼等。可以表现人物的喜、怒、哀、乐、忧、惊、恐、恨、妒、羞、娇、骄、媚、病、醉、

疯等数十种情态。主要有以下三种：

转眼：表示人物思索考虑，黑眼珠由下向左、上、右，再向下转一圈，或由上、右、左，再回到上，转一圈。不仅表现出人物的心理活动，而且显示了演员的眼神美。

飞眼：黑眼珠左右顾盼，如梭一般飞动。一般多为表现青年男女互相爱慕，又不敢正面对视，因而躲躲闪闪，飞眼偷看。也有年轻的男女将帅，沙场交锋，经过一番武打，互相爱慕，在架住兵器亮相时，互以飞眼偷看。如：《会阵招亲》一剧中，杨宗保与穆桂英都用此眼神。

瞪眼：一双眼珠集中至贴近鼻梁的两眼角，眼神向着鼻梁中心，亦称对眼。常用于好色之徒。

滚片马　秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄和汉调二簧等剧种有此身段。表现有武艺的人物得胜后，磨拳擦掌、洋洋得意的激动心情，多用在下场时。滚片马不仅可以表现人物心情，还可以使舞台气氛热烈火爆。《马武打店》中冯彦用此身段。动作要领为：在〔擂锤〕锣鼓中，从台右前方向下场口急进三步，再退后划开“平势”，〔倒脱靴〕锣鼓中再进两步，双手向怀内两搘，踢左腿，扎弓箭步，右手握拳，左手打右肘和拳。接着打右外侧脚（要打得声音响亮），顺势起右“片马”，转身打右摆腿，起面花，扎“冲拳势”（左手伸拳于胸前，右拳弯于胸前），起腿“包脚”，急下。

磨锤子　秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄和汉调二簧等剧种普遍使用的一种表演身段。“磨锤子”原是锣鼓经名，后来便把在此锣鼓经配合下的表演身段，也叫做“磨锤子”。主要用来表现剧中人物气愤、焦急、忧虑、恐惧等情绪。陕西各剧种的传统戏里，经常可以看到此身段。其动作要领为：上前一步推须或翻水袖、搌泪、扎坐马势，右脚跟抬起，双手划掌于胸前，膀自然伸直，立眉、瞪眼、吹须，手、头、腿颤动后退。根据剧情和人物个性的不同，可以双手，也可以单手，还可双手划圆圈。

推磨　俗称推圆场。陕西各剧种中，凡以秦腔打击乐作武场场面伴奏者，均有此身段。它用来表现两个亲人遭逢不幸后的相遇；或仇人狭路相逢时，面对面审视的一个表演身段。人物心情或悲伤，或愤怒，可以灵活运用。动作要领为：当剧中人见面时，双方伸开双臂，四目相对，相互观察、打量，随〔倒脱靴〕锣鼓，漫步向右方推转一周，仍回原地，用〔三锤〕锣鼓收。

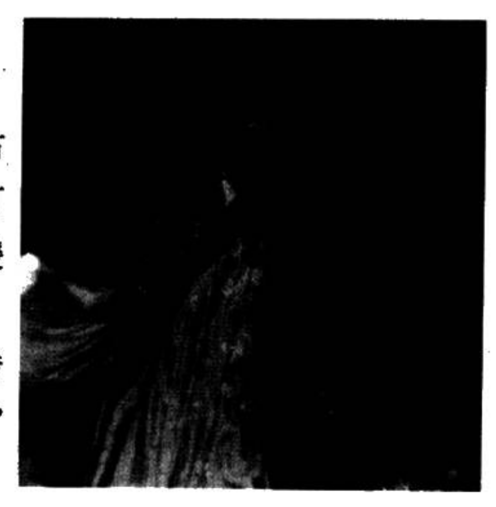
矮子路　汉调二簧丑脚的表演身段。动作要领：上身伸直，提气，双膝向前弯曲，脚跟抬起，用脚尖行走，双手自由摆动，每走一步，脚尖刮地。

髯口功　也叫“耍胡子”。秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄、汉调二簧、眉户等，凡用打击乐的剧种，普遍有此技巧。常用的有托、摇、摆、弹、搂、推、抓、吹、噙等不同的耍法，表现剧中人物愤怒、悲痛、高兴、得意、沉思等不同情绪。传统戏《九更天》中的马义、《杀驿》中的吴承恩、《杀庙》中的韩琦、《劈门》中的白茂林等，均用此技巧。具有突出特色的，有

以下几种：

一、摆须。

左右摆须：向左摆时，头稍向右起劲，左手臂从右腋顺头微向左搭须。两腿成坐马势，浑身一股劲，不可乱动。胡子左右摆时要平，不要高过面部。摆时由缓而渐快，右摆也是这样。



走步摆须：上身同左右摆须。两腿横行与手臂错开，向左摆进右步，向右摆进左步，快时两腿“坐马”势，蹉步横向前，须不能高于面部。

跪步摆须：上身要领与前两种相同。右腿跪、左腿弓，向左走单腿跪步，走左步向右摆，走右步向左摆，由慢而快，须不能高于面部。

摆圆圈须：两手背后，或提衣、端带，两腿横行，每走一步，须从下向上在面前甩一次圆圈，诀窍是颈部和下巴使劲向上甩动，浑身一股劲，切忌松散乱动。

二、噙须。

双手抓噙须：双手理须至下端，抓住，噙入口中。

单手抓噙须：向右摆须时，右手顺势挡住须，抓住，噙入口中；向左摆须，左手挡住须并抓住噙入口中。

单手反抓噙须：向右摆须，右肘接住，右手顺势反抓须，绕一小圈，须全部紧握手中，噙入口内；向左摆须时，左肘接住，左手反抓须，绕一小圈，全部紧握，噙入口中。

噙须掖带：噙须动作同上。右手反抓须，同时左手搂大带，接着噙须、掖带，在一个〔干擂〕中完成。秦腔《走雪》中，老曹福下决心过独木桥时用此技巧。

秦腔演员陆顺子、和家彦、刘立杰、王文鹏、刘毓中、苏育民、王庆民、康正绪、乔新贤等，娴熟的耍胡子技巧驰名三秦。

翎子功　秦腔叫“耍翎子”。在传统戏曲里，生、旦、净、末、丑诸行当都有插翎子的角色。一些能征善战的武将、番将、山寨大王、绿林好汉及神话剧中的武神、仙等，常佩戴的各式头盔（“紫金冠”、“独独冠”、“大额子”、“驸马套”等）上配有翎子，演员藉以更好地展示人物性格，揭示人物内心活动。常见的形式有：望月、抢月、托月、拨云、望云、二龙戏珠、二龙绕海、摆翎、甩翎、竖翎、旋翎、扫脸等。耍翎子的技巧有：晃、抖、弹、掏、衔。



晃翎：依靠头部的动作，使翎子作出有姿态、有一定动向的晃动。分“慢晃”和“快晃”两种。慢晃，常用于人物的得意洋洋，摇头晃脑之时；快晃，常用于人物心潮起伏、激情荡漾之时。

抖翎：依靠一定的人为动力，使翎子颤抖。分“坐抖”、“站抖”、“掏抖”和“绕抖”四种。坐抖，人坐在椅子上，直腰、挺颈。随即将两脚跟踮起顺势两脚快速连续颤抖，头上的翎子就会连续颤抖起来。此技常用于人物极力克制内心的激动或喜怒不形于色的心理状态。站抖，两腿稍弯曲，八字步站好，双臂自然下垂，全身松弛，脖颈稍用劲。以双手轻而快地颤抖来带动全身颤抖，使翎子也随之颤抖。此技常用于人物的惊恐、愤怒等情绪时。掏抖，分单掏抖与双掏抖两种。一只手将翎掏在手中，利用手的颤抖使翎子颤抖为单掏抖。双手将翎掏在手中，以双手的同时颤抖使翎子颤抖为双掏抖。此两种技巧，配合人物面部表情，可用于愤怒、焦急，也可用于喜悦、大笑的情绪时。绕抖，在双掏抖的基础上，双手将两翎上下交替绕动，即为绕抖。常用于人物喜悦、得意或焦急的情绪时。

弹翎：利用翎子的弹性，依靠人体各部位协调配合的动作将其向前弹出。其要领是：双手叉腰，左丁字步站。随即右腿跨起，同时双手在胸前成端掌，右腿下落顺势上踢左腿，左脚落地成左丁字步，趁势上身向前伏探，颈部稍用脖梗劲使双翎向前弹出，随之上身起立，头稍仰，使双翎向后弹去，同时双手上撩成双撑掌。此技巧常用于人物愤怒或喜悦的情绪时。

掏翎：用手将翎弯成各种形态。分“顺掏”、“翻掏”、“并掏”、“交叉掏”和“绕掏”等。顺掏，分单顺掏和双顺掏两种。翻掏，分单翻掏和双翻掏两种。并掏，用一只手同时掏两根翎子。交叉掏，分单交叉掏和双交叉掏两种。用右手掏左翎子或用左手掏右翎子称单交叉掏。在暂短的时间内，先后完成左右单交叉掏，就叫双交叉掏。绕掏，分单绕掏和双绕掏两种。右手或左手将翎子连续盘绕成圆圈，称单绕掏。此单绕掏的方法，左右两手连续作绕掏动作，称双绕掏。

衔翎：多用于人物下决心或忿恨的情绪之时。分“单衔”和“双衔”两种。单衔，双手插腰，左丁字步站，以左手顺掏翎衔入口中，随即左手下缓成提拳，同时左脚向前上一步。随即右手顺掏翎，在将右翎捋成斜垂状后，右手夹翎上撩约成举掌状，同时右脚上一步成左丁字步。身向右前侧，目视左前侧，衔住翎子，亮相。双衔，双手插腰，右踏步站。双手同时顺掏翎，将两翎衔入口中。随即右脚向前上一步成左掖步，同时双手在胸前交叉，顺势双手同时各向其两侧上撩成左顺风旗式。身向左前侧，目视两点，衔住翎子，亮相。

汉调二簧《伐策》一剧中，孙策的两次抖翎表演，比较特别。一是由单翎微抖、慢抖到双翎快抖跳动，表现孙策的头疼由轻到重；二是孙策在宫门遇见于吉，于吉将云帚稍向下一点，孙策即低头，翎子遂垂于地面。稍顷，随着孙策头的颤动，一翎子徐徐直立，另一翎子也徐徐直立起来，两根翎子并立后，再向后弯下去。此技巧除两翎梢系有两粒锡子助其直立下垂外，演员亦须有很好的脖梗功夫。



耍手帕　秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄、汉调二簧及新搬上舞台各剧种等，均有此技。手帕是女性角色的表演工具，它多用于小旦、花旦和彩旦。通常用的有四角帕和八角帕两种。四角帕是绸质的或纱质的，质柔而轻，使用随和。主要有揉、搓、扭、捋、弹等技法。手帕不出手，多用以配合表演身段和情态。八角帕是经过加工特制成双层，八个角皆镶亮片，中心有个突出的圆圈，有硬度、有重量，便于发挥技巧。其表演技巧最基本的有转、抛、踢、弹、叼、托等。技艺高，多出手，能起到美化舞姿，渲染气氛，刻画人物的作用。如《挂画》中，耶律含嫣的洗脸巾和手帕，均用八角帕。巧妙地运用了指顶平转、手拨倒旋、抛空飞舞、口叼等出手技巧。表现了含嫣活泼的性格和狂欢的情绪。

秦腔演员张彩香、霍慧君、段林菊、白岳焰等，在耍手帕上均有独到之处。



梢子功　又名甩发功。秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄、汉调二簧、眉户均有此技。是男性脚色利用头顶扎束的一绺长发进行表演的特技。多表现人物惊慌失措、悲愤交加、疼痛欲绝等激烈情绪，用于仓皇逃命、垂死挣扎等险恶情境。秦腔演员陆顺子、和家彦、刘立杰、刘毓中、沈和中、苏育民、高登云、严辅中，青年演员岳天民等，在梢子功上颇具特色。甩法上有左右甩圈，甩十字，甩圆场，跪步甩，前、后、左、右甩起，上下甩，后甩圆圈，摆须甩发，挽发变脸，翻身甩发等，其中挽发变脸和翻身甩发尤具特色。

挽发变脸：在〔紧三锤・擂锤〕中左手理发，趁势握住，右手在发束根部握成圆圈，左手将发下端送进圆圈，左手食指拉进圆内勒紧，所挽之发吊在额前，紧接着侧身，双手将额际水纱上掀半寸，两手食指将两眉头上抹，再将眼窝拉下。要求动作迅速、干净、有条不紊。秦腔表演艺术家刘毓中在《杀驿》中用此技。

翻身甩发：翻“抢背”后，接着右手撑地，起甩发。左手、左腿向左翻身，左手、左腿着地，右手、右腿起，边翻身边甩发，绕台中一周或几周。秦腔《林冲发配》中，林冲被打后即用此技。

踩跷　秦腔、汉调二簧旦脚表演特技。跷子是木制脚垫，尖而小，约三寸长，外面套绣花小鞋。演员只能用两个脚指穿假鞋，而且要将鞋绑在脚指上，因此，称之为扎跷。扎跷之后，演员只能凭两个脚的脚指行走，脚跟高高提起，行走、舞蹈，像跳“芭蕾”一样，不同的

是“芭蕾”演员有时还可以脚跟着地，而扎跷演员则始终都得用二指着地。戏演完后方可解跷休息。更难的是，不仅要求模仿三寸金莲的步子和形态，还有特为扎跷设计的高难动作，如：踩跷走凳、踩跷过桌、踩跷踢石子等，沿低上高，蹦跳不止，方能显出演员的踩跷技巧来。清乾隆时，秦腔旦脚魏长生在北京演出后，“名动京师”，踩跷之技从此推广到全国各兄弟剧种。魏长生之后，踩跷著名者有朱怡堂。中华民国建国后，提倡天足，踩跷之技随之失传。中华人民共和国成立后，只有南郑县黄玉华尚能踩跷。

吹火　秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄和汉调二簧等剧种的旦脚表演特技。一般多用于有妖怪、鬼魂出现的剧目中。秦腔《游西湖·救裴生》中，李慧娘用此技。吹火的方法是先将松香研成粉末，用箩过滤，再用一种纤维长、拉力强的白麻纸包成可含入口中的小包，然后剪去纸头。演员吹火前将松香包噙在口里。用气吹动松香包，使松香末飞向火把，燃烧腾起火焰。

常见的形式有：直吹、倾吹、斜吹、仰吹、俯吹、翻身吹、蹦子翻身吹等。就其形状可分为：单口火、连火、翻身火、一条龙、蘑菇云火等。

单口火：即一口一口吹火。主要用鼻子吸气，丹田用气，冲着火把的火苗直吹。

连火：用气方法与单口火相同。吹时要连紧一些。在火头上吹第一口火，乘其未灭时，紧接着在第一口火上再吹一口火，使火延续不灭。

翻身火：踏左步，半卧鱼势，从火头上引火（即借吹出的火苗再连续喷出松香末，使火苗不断延续长达四、五尺）翻身，转一圈后，火仍然连续不断。

一条龙：半卧鱼势俯冲火把头吹火，然后离开火把，均匀地一口气吹的引过火来，使火苗不断延续长达数尺，犹如一条火龙一样摆过去。

蘑菇云火：半卧鱼势，在“一条龙”火的龙尾上紧接着再摆回来，重重地一口一口吹火，即成一朵一朵的蘑菇状（也叫天女散花或火中凤凰。后来吹这种火时，还可将火的颜色变成雪青色）。

以上是最基本的几中吹法，还可根据剧情需要和舞蹈动作的变化而变化。

秦腔党甘亭、何振中、李正敏、马蓝鱼、张咏华、孙利群、张燕；同州梆子王德元；西府秦腔曾鉴堂、李嘉宝等均擅长此技。马蓝鱼的“鬼吹火”（《游西湖·救裴生》中的李慧娘之鬼魂吹火）享誉全国。她能吹出各种形状的火，且能一口气吹到四十多口火，堪称绝技。她曾向全国，如北京、上海等省市的很多剧种的演员传授过此技。



挑担子　秦腔生脚表演技巧。有挑柴担和挑水担两种。前者用桑木扁担，在担两头分别扎上两捆劈柴，挑时快步劲走，边走边闪边唱。还要求低头挺脖，使扁担绕脖颈旋转，从左肩换到右肩，在换肩前要做卸草帽圈，换

肩后要做闪担、扇凉、劲走等动作。王德孝、苏哲民、苏育民、杨令俗等，均擅此技。挑水担用竹质扁担（竹性软），扁担两端分别系上木质道具桶，走闪、换肩等同挑柴担。不过，闪时不能过分用劲。黑娃（艺名活手腕）演的《阴阳河卖水》，李箴民演的《水淹泗州》和陈妙华演的《李彦贵卖水》，都有高超的闪担技巧，其中手不扶担的前走后退和用桶担开打等，更显得优美。

矮子缩脖　秦腔丑行身段之一。其动作要领是：表演者双腿并立，腿、臂弯曲垂下，扎蹲式。右手贴背，左手伸直，四指合于掌心（握），小拇指伸展翘上，腿、脖、手一齐走动，脖子随手伸缩，像公鸡走法。《蒋干盗书》、《玉虎坠·打房》均用此技。表演时有连贯地长走，亦有走短短几步的。

鸭子摆尾　秦腔丑行特殊身段。动作要领是：表演者双脚并齐，两手五指并拢，分别紧贴于臀两侧，双脚轮换向外侧踢，双手随脚摇摆，头和脖子同时向脚的相反方向运动，屁股摇摆自如，像鸭子。秦腔《杀驿》中驿子的传统动作，《蒋干盗书》、《连升店》均用此技。秦腔丑脚演员马平民、樊新民、辛恒民、杨东纪均擅长此技。

活额动发辫　秦腔丑脚身段技巧。其动作要领是：演员利用额部肌肉的活动技巧，使头上的发辫等，上下闪动。此技为秦腔名丑汤涤俗的专长。他演《紫霞宫》中的丫环和《白先生看病》中的白先生，在惊怕时都用此技；演《柜中缘》中的淘气时，还能活动额部，使毡帽闪动；更绝妙的是演《三知己》中的丑官见到史可法，吓得额部肌肉跳动，使纱帽也跟着闪动。继承此技的，现在只有蓝田剧团丑脚演员王务民（易俗社十三期学生）。另外，名丑阎振俗将发辫织在竹管上，缚一牵线，藏在胸前，用手牵动发辫、留海，使其一齐活动，形态滑稽。青年演员乔慷慨继承了阎的技巧，表演颇佳。

脱尸衣　秦腔同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄与汉调二簧等剧种中，丑行表演特技。以南郑县新民剧社余林凤（扮僵尸）、谭明生（扮揭墓贼）表演此技，最为精彩。其具体表演为：揭墓贼将僵尸扶起和自己对面而立，用一条带子套在僵尸和自己脖子上（僵尸如棍样直立，全凭揭墓贼用脖子的力量拉着），然后，解开尸体衣扣，右手伸进尸体右袖内，将尸体拨一转，衣服就穿在自己身上了。这样一件一件，如法剥下穿上。脱衣时，尸体欲倒的转动、摇晃等，使观众为之担惊害怕，提心吊胆，看一件一件衣服被利索地从僵尸上穿到揭墓贼身上时，观众又有一种愉悦感。脱尸衣的关键在于扮演僵尸者与揭墓者的默契配合，方可完成。建国后，为净化舞台而停演此戏。遂使此技失传。

尸吊　亦称“大上吊”，秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄、汉调二簧、眉户等剧种均有此特技。演出前，先将一根长吊杆，平绑于入场口的柱子上，杆的一端在台口，另一端藏于台内侧。剧中人上吊时，站椅上，将白绫吊圈绑于杆头，然后将吊圈套在脖子，蹬倒椅子。这时台内即将吊杆一端压下，右移，使杆头上翘并伸出台口，使上吊者高高吊于台前。演员在化妆时，腰里扎一椭圆形铁裹肚，上端有两个铁钩，由胸部直通脖颈。上吊时，往脖

子上套的吊圈一定要套在铁钩上，然后将一水袖绕脖搭肩，以作掩饰，另一水袖下垂，呈现出活人被吊死的景象。现在已不用此技。

吊毛盖　指把头顶留的一撮头发吊起起。秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄和汉调二簧等剧种均有此特技。为丑行特技，《时迁盗鸡》一剧用此技。时迁在盗鸡时不慎从房顶摔落，毛盖挂在树枝上，上下不得，急得冒汗，忙脱衣擦汗。一会儿，露凉，又将衣穿上，风吹树枝，摇来晃去，直出台口，近半个小时的折腾，全凭毛盖扎在绳上支撑。演员在初演此剧时，大都用酒浸泡发根，直至麻木，年深日久习惯了，便不再浸酒。东路艺人拜家红、南路艺人“沅眉毛”（也叫青眼，真名佚）、杜文书（黑熊）最擅此技。后因其有皮肉之苦，故已失传。

变脸　秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄、汉调二簧等剧种的生、旦、丑行皆有此特技。其变法有“变脸型”和“吹面灰”两种。

变脸型：《三人头·揭墓》中用此技。揭墓贼用腰带做好套圈，一端套在僵尸脖子上，另一端挂在自己脖子上，扶起僵尸脱衣时，感情变化复杂，面部表情也随之变化。他发现死者衣着豪华时，高兴得眼睛眯成了一条线，嘴角翘到了鼻子两侧，喜得浑身发抖。当尸体的盖脸帕飞落，露出阴森可怖面孔时，他被吓得脖子一缩，裂开大嘴，瞪着两眼，眉毛不住地跳动。揭墓贼为了抑制心中的恐惧情绪，忽地眉头一耸，圆鼓双眼，翘起鼻翼，龇着牙，显出凶残之相。死者穿了七套衣服，每旋转一次尸体，就脱掉一件衣服，同时还要穿在自己身上，并要变化一次脸型。他一时变得憨傻痴呆，一会儿又变得机智勇敢；一会儿扯长脖子，收起下巴，舌尖顶住下唇，把头和脖子拉成一体，变成又长又细的脸型；一会儿皱起双眉，缩着下颚，撅着下巴，变成两腮无肉的险恶者；一会儿又鼓起两腮，松开双肩，变成大胖子；一会儿缩着头，收起下巴，变成瘦子……形态百出，变化无穷，全靠一张脸的功夫。汉调桄桄演员田兴华精于此特技。

吹面灰：演员给自己脸上吹灰，使之变化。西安乱弹《毒二娘》、汉调桄桄《药毒武大郎》等，皆用此法。武大郎一时毒酒下肚，腹疼难忍，指骂潘金莲。潘下狠心猛扑过去，用被子捂住武大郎，到潘起身坐在被子上时，面灰已吹上脸，一副阴森黑煞之脸相。

滚钉板　秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄、汉调二簧的传统特技。《九更天》（又名《马义滚钉板》）中的马义为主鸣冤是用此技。钉板为一尺余宽、二尺多长、一寸厚的木板，上边钉有横八排、每排九个五六寸长的铁钉，共七十二枚，钉尖向上并排竖立。演出前先将钉板挂于舞台一侧的大柱上，有人提只活公鸡当众掷于钉板上，鸡在钉板上扑腾挣扎，鲜血涌流，表示板上的钉尖极其锋利。接着，扮马义的演员上场，为主伸冤，要以滚钉板表示忠心。马义双手抓住钉板边沿，将钉尖冲着自己胸腹，跃起作“扑虎”、“倒石虎”、“左右滚堂”等动作。凭臂力和足尖支撑身体，控制距离，钉尖虽贴肉，却不能扎破皮肉。汉调二簧演员张鸣顺、刘鸣祥、张胜林、孙玉宝擅长此技。

顶灯　秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄、汉调二簧、眉户、花鼓等剧种的一些小戏中丑脚均有此技。表演者将一盏油灯点着，置于头顶，耍各种动作。秦腔《三进士》的丑脚常天保因赌博被其妻处罚顶灯。常天保头顶油灯，跪地、行走、仰卧、钻椅、钻桌、上桌等，均很自如，并能使油灯不掉、不洒、不灭。这全凭演员脖颈的平衡技巧。秦腔丑脚演员刘省三、晋福长和汉调桄桄演员王半截、赵安学及汉调二簧演员蔡安今等，均擅长此技。王半截还能自己将头顶之灯吹灭。

牙技　秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄和汉调二簧等剧种中毛净所用的一种特技。牙技分为"咬牙"和"耍牙"两种。

咬牙：也叫磨牙，手净常用此技。演员用上、下牙齿咬紧磨动，发出咯吱吱的声音，表示咬牙切齿的根。这一技巧主要在于控制，咬响并不难，难点在于声音要响并要传得远，还不能有瘆人的噪音。秦腔名演员彦娃、刘金录、范仲魁、华启民、陈西秦、周辅国等在《反长沙》、《虎头桥》、《祭灯》、《淤泥河》、《八义图》等剧中，扮演魏延、盖苏文、屠岸贾等，均用此技。

耍牙：即将牙含在口中，使其活动。所耍的牙有两种。一是将两颗较长的猪牙洗净，空根郭灌铅，外部刻细槽，扎上细丝线，使两牙相连，演出时含于口中，以舌操纵；一种是用牛骨磨制而成的。从前汉调桄桄演员用这种牙。耍牙有六种七个样式。

（一）阴阳齿。即左边牙尖朝上弯，右边牙尖朝下弯，或相反；（二）獠牙。即两颗牙齿同时向上，并微向外撇，呈倒八字形；（三）鼻孔齿。即两颗牙齿同时向上，将牙尖伸进两个鼻孔内，根部微撇，呈正八字形；（四）一字齿。即两颗牙齿分别从嘴两边出，伸向两边腮部，同嘴唇呈一字形。（五）巨齿：即巨灵神的齿形，两颗牙齿从嘴角两侧向下斜伸，在下巴两侧呈倒八字形；（六）疵牙。即两颗牙齿由口中向下伸直，呈"11"形状。西府秦腔艺人谢德奎、温良民、赵文国、焦定国等常用此技。主要用于番王、判官、鬼怪一类脚色。汉调二簧艺人刘鸣祥，汉调桄桄名净马忠福、张同福、华天堂，西安乱弹的王化民，后起之秀雷艺强，富平阿宫腔的柏福荣等均擅长此技。

脚勾坐椅　秦腔、汉调二簧等剧种的小生、花旦表演特技。秦腔《杀狗劝妻》一剧有此特技。曹庄得知焦氏对母不孝，愤然坐于台中椅上，焦氏欲掩饰自己所为，亦将椅子紧贴曹庄坐下，边唱边讨好曹庄。曹厌烦欲避，又不便明显表露，故而轻抬屁股，用脚尖勾椅腿移开。焦氏也如法紧贴不舍，二人坐着唱做，在观众不知不觉中，他们一同连椅子移到了台角。其勾法是一只脚用力蹬地，使屁股轻抬离椅，胳膊夹提椅背，一只脚尖在下边勾住椅腿移动，整个移动过程中，不能影响唱和表演。杨令俗、高登云（饰曹庄）、宋上华、杨金凤（饰焦氏）均擅长此技。

抡纸带　秦腔中武旦特技。纸带是用约五公分宽，三米长的纸条制成。先将纸带粘在约三十公分长的细竹棍一端，其余缠在棍上。表演时，表演者手执棍把一端，在面前转

动，使纸带呈圆圈状，逐渐绽开。然后以大圈花子平面转动，接着挽左、右花子，单腿跪地、双腿跪地抡。抡时慢慢背腰仰躺，抡"8"字花子，再顺地面平抡如盘状，随着表演者的身体来回转动，使纸带从身下而过，最后起身。有的演员还要用纸带扫灯花，难度较大。

打碗　秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄及汉调二簧等剧种演神庙会戏时常用的打鬼特技。《打台》的天官，《太和城》的孙武子等净脚、须生也用此技。其表演方法是将一碗掷于空中飞转，用另一只碗飞出击打，两碗同在空中粉碎。打碗表演有平打、斜打两种打法。

平打：先将一碗底朝下平掷于空中飞转，再将另一碗底朝上掷出，两只碗底对击相撞，破碎落下。

斜打：两手各拿一碗，碗底相对转磨，打时先将碗侧立掷出，使其在空中如车轮滚行状旋转，然后将第二个碗如法掷出，以碗底边撞击而破碎。西府秦腔须生王彦魁、唐二瓜、司东纪、吕明发，西安秦腔演员陆顺子、和家彦、刘立杰、阎国斌等，均擅长此技。

鞭扫灯花　是秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄和汉调二簧净、旦行的表演特技。有鞭扫灯花和"纸搂子"(把纸拧成绳子一样的条子)扫灯花两种。

鞭扫灯花：《太和城》中的孙武子与《黄河阵》中的闻仲用此技。前者是表现孙武子得胜后的兴奋情绪；后者是表现闻仲盛怒与神威。二者都有烘托舞台气氛、增强演出效果的作用。其表演法是：先用黄表纸在鞭梢扎成约四寸多长的纸花，然后加足灯油，拉长灯捻(用纸裹香做成)，使其多出灯花。演员(闻太师)在兵卒下场后，跨右腿，左转身，蹾步，左前弓后箭，面向观众，对着舞台左前角吊的油灯，在打击乐〔脚底风〕伴奏中，双鞭从下向上，反手交叉挽面花，双鞭梢前面的纸花，反复扫向灯捻上所结的灯花，使其扩散，洒向空中。接着，跨左腿，右转身蹾步，右前弓后箭，面向观众，对着吊在舞台右前角的油灯，动作要求与锣鼓经同上，只是方向不同。接着，舞一套双鞭，在〔倒四锤〕中，到舞台右前角扎势亮相。这时，舞台空间火星闪闪，四下飘落，忽明忽暗，扑朔迷离。靠近演员亮相的那盏灯，因灯花被扫掉而灯光由暗转亮，使观众清晰地看到演员面部的表情与眼神。

"纸搂子"扫灯花：《二敢子打架》中的卖艺女用此特技。显示卖艺女武艺非凡。其表演方法是：将白防风纸裁成三、四寸宽的条子，粘成一条长约一丈的纸带(即"纸搂子")，卷起来，演员掖在腰间，上场表演时取出抖展开，像舞动长水袖和绸练那样，依次扫向舞台前边悬吊着的五盏灯。一时间，舞台上白练飘动，流光溢彩，观众阵阵喝彩。西府秦腔艺人王彦魁、魏甲合，同州梆子艺人王麦才，西安和家彦等，都擅长此技。

扫灯花，在添油、拨捻子、结灯花、扫灯花上，均需掌握好时间，恰到好处，配合默契，才能显示出技巧的高超。旧时演出用清油灯照明，用此特技。随着科学技术的发展，照明条件的改变，此特技已无人使用。

数钱　汉调桄桄丑脚表演特技。通过数钱，把见钱眼开的丑恶灵魂活现出来。其动

作要领为：当受贿者从袖管中接过对方的铜钱后，即用右手双指来回搓动，把铜钱一枚一枚地递到左手。同时，脸颊上的肌肉不停地抽搐，表示嘴里在默念着数字。手与脸的动作巧妙地配合，越来越快，越数越紧，直使半边脸上的肌肉都抽搐起来。

转纱帽　汉调桄桄丑脚表演特技。表现邪恶小人慑于正义的怯懦心理。仅见《黑杀船》中的丑县官用此技。他正在戏弄民女，遭到英雄张中坚的斥责，吓得乌纱飞落，因帽系绑在辫子上，所以随着船的颠簸摇晃，纱帽亦在空中飘荡旋转起来。艺人田兴华擅长此特技。

踢头盔　汉调桄桄小生表演特技。仅见《狸猫换太子·拷寇》中陈琳用此技。寇承御受刑不住，对陈琳说“我和你来”之后，刘后听到，命将陈琳缚了。陈琳放下御棍，回身一个旋子，一脚踢掉头上的头盔，亮相、甩梢子，纵身跃起，当双足落地时，已是双膝跪地、两膀受缚的姿势。此特技是秦海才的看家本领。曾在走投无路时，以此特技获得在“五福班”搭班演戏的资格。

相帽脱位　汉调桄桄表演特技。表现权奸人物的毒狠、奸诈性格。仅见于《白逼宫》一剧中的净脚曹操用此特反。曹操带剑进宫，大吼三声：“曹魏王进宫来了！”一回身，将头上的相帽从后脑勺弹到前额，帽沿压住眉梢，悬在前额，作各种表演，却不坠落。艺人刘海福、华天堂善用此特技。

亭顶捉猴　汉调二簧武生、武旦表演特技。《四方亭捉猴》一剧中，花碧莲用此技。演这场戏前，在舞台四角各放一把椅子，每椅上站立一人，抬着用粗竹竿绑成的十字架。栾一万惊吓跑了耍猴人的猴子，扮演猴子的演员翻跟斗上桌子，再从桌上跃上竹十字架。花碧莲（捉猴人）亦自桌上跃上亭顶（即十字架）捉猴。花与猴在亭顶追逐奔跑，作出各种难度较大的动作，有时失脚滑下，或用手攀，或用脚勾，十分惊险。艺人邢大伦、朱大锦、李大壮、包守亭均精此技。

拿大顶　汉调二簧武丑特技，多见于猴戏中，《盗扇》一剧有此技。鼓乐声中，孙悟空随着一把火彩，跃于桌面倒置的椅子上亮相。手搭凉棚远眺，出云手，拉山膀，抓椅腿，慢上顶。先后用双手“走遍”四条椅腿，双腿不断变化，亮出分叉、一根葱、佛手等造型。接着，又用一只手的两个指头拿“二指弹”，并用头拿“三脚顶”，亮出左、右蝎子倒爬造型，最后用下巴撑在一只椅腿上，双腿挺直，双膀平伸，亮“鳄鱼吃水”造型，然后下顶立起，“硬褶子”跳下。汉调二簧艺人林祥庆精于此技。民国二十九年前后盛名远扬，后因年事渐高而辍演，今已失传。

翻梯　汉调二簧武丑、杂脚的表演特技。仅见于《贼打鬼》一戏中。盗贼夜间行窃时，见鬼勾引一女人作替身。盗贼不忍女人受骗，遂上前打鬼。演戏前舞台上放一梯子，贼与鬼在台上追逐打闹，鬼上梯，贼追上梯，两人沿梯子上下追逐。鬼在下梯子时，不用手扶，双脚并拢，一级一级蹦下；贼以手代脚，用手攀上攀下。在梯上做拿顶、下腰、左右单手大顶等

动作，表现对打的腾挪躲闪。艺人朱大锦、李大壮精于此技。

蛇钻洞　汉调二簧武丑、杂脚表演特技。亦见于《贼打鬼》一剧中。贼行窃时，仰面躺在地上，脚手并拢不动，肩背用力向前滑动，如蛇行一般，穿墙入户，毫无阻碍。关键是动作要快。艺人李大壮、朱大锦均精此技。

硬人悬空　汉调二簧表演特技。仅见于《活捉张文远》一剧。阎婆惜后死，鬼魂到张文远家中，要活捉张远与自己做鬼夫妻。当张文远明白其来意时，吓得钻入桌下，婆惜跳“卧鱼”坐于桌上。张文远从桌左侧逃，碰到婆惜抓己之手；从右侧逃，亦碰到婆惜的手。于是，张文远便从桌底正中间往出钻，正好钻进婆惜用腰带结成的绳套中。张文远欲逃，被绳套拉住。他再逃，再拉，连拉三次，婆惜推张文远倒在台口。婆惜用双腿夹住张文远双腿，文远挺直身子，膝盖以上向台口平悬，似在空中倒睡，故名“硬人悬空”，也叫“空中倒睡”。汉调二簧演员杨大钧以演此剧驰名。

飞叉扎人　汉调二簧六外、八贴表演特技。《九龙峪·菊花龙大战重阳女》中用此技。菊花龙手执三股叉向被打倒在地的重阳女头部、肩部、腋下、腿侧，狠命扎去，重阳女翻滚躲闪，叉每扎下，叉尖均扎入台板，须用力方能拔出。最为惊险、难度较大的是，重阳女躲在右台角贴台柱隐蔽，菊花龙发现后，从上场门将叉向重阳女扔去，叉贴着重阳女的头扎入木柱。关键是扮菊花龙的演员投叉要准，扮重阳女的演员要眼疾身快，配合作小幅度的躲闪。艺人王安奎扮重阳女，段子凯、张胜林等扮菊花龙，表演精彩，熟谙此技。

摘花　汉调二簧旦行表演特技。仅见《打龙棚·闹花园》一场用此技。舞台上本无有花，因这场戏是花园摘花，遂在舞台上耍魔术似的“摘”出花来。秘密在于演这场戏时，演员要提前带上六厘米长，零点二二厘米宽的竹签，将十四厘米长的花丝线双折系于竹签一端。要先制好各种颜色的竹签。摘花表演时，演员先用拇指与食指捻动竹签。丝线抡开后(直径约九厘米左右)，飞速捻动，则为一朵鲜花。需什么颜色的花，拿出系什么颜色线的竹签即可。老艺人吴宝卿、山鸣岐等，均擅长此技。

耍佛珠　汉调二簧丑行表演特技。道具为数十颗用木镟制成核桃大小的珠子，油漆得光亮如玉，用绳子串起，即成佛珠。《西厢擂》中，和尚孙道奎用此技。孙道奎去打擂招亲途中，心想此去打擂若胜，将被美貌佳人招为夫婿，高兴起来，情不自禁地使劲旋转项上佛珠。珠子绕颈旋转如飞轮，由慢而快。和着佛珠旋转的节奏，和尚以骑马势碎步、矮子步等行走，作出各种舞姿。耍到精彩处，双肩微落，再向上猛掂，佛珠脱颈而出，在空中旋转数圈后，复落于和尚脖颈上，继续旋转。也有从颈上取下佛珠，用手抛转，用头接，使其直接落于颈上的。汉调二簧艺人陈忠宏擅长此技。

睡凉床　汉调二簧武丑表演特技。《时迁盗鸡》一剧有此技。舞台中放两把椅子，相距约一点五米，作为凉床。表演时，时迁就地跳起，踹腿舒身落下，脚腕与脖颈分别担在两椅背上，身体伸直如僵尸，悬空仰卧，表示睡觉。须臾，双腿一绞，一个大翻身，变成俯卧状。

双腿交替弯曲，作翘二郎腿状。稍顷，又用一脚一肘，分别拉前后椅背，另一腿弯曲作侧卧状。接着，又拍蚊子又搔痒。最后全身又复僵直，翻身，来个一百八十度硬爬虎落地。汉调二簧演员蔡安今精于此技。后来由须生演员毋兴堂反串演出，现已失传。

台震　汉调二簧六外、秦腔毛净表演特技。仅见《反长沙》一剧用此技。太守韩玄将黄忠绑赴法场问斩。魏延为其求情，韩玄不允。魏延恼怒，双手从身后搬住坐椅，连人带椅往前大"蹭步"，跨腿转身怒坐椅上，抽刀出鞘半截，手、脚颤抖，杀气腾腾地问道："你赦是不赦?"这当儿，舞台也随之哗哗震动作响，气势逼人，令人恐怖。此特技刻画出魏延暴烈、嗜杀的性格。汉调二簧演员刘鸣祥扮魏延曾用此技。汉调二簧武生演员孙玉宝也常串演此剧。

耍草帽圈　花鼓、大筒子、秧歌、八岔戏特技。草帽以麦杆、皮竹或硬布制作，无帽顶，圆周镶绘花纹图案，多为戏中渔夫、樵夫所用。表演者借助草帽圈折叠形式的变化，表现剧中各种人物的不同身份和不同情态。说到放牛娃，变个牛角帽；唱到打铁汉，变个小炉匠；说天，变向阳帽；唱水，变鲤鱼头；说元帅，变元帅盔；说鹭鸶，变鹭鸶帽；唱和尚，变和尚帽。写意传神，妙在似与不似之间。老艺人杨承勇能变出五六种样式。安康李致莲青出于蓝而胜于蓝，总结出叠、直、拉、扭四种技巧；反、正、斜、倒四种戴法。凭着他那一双巧手，可变出小闸门、倒银扭丝、银扭丝、满洲帽、单喇叭、双喇叭、鲤鱼头、小炉匠、向阳帽、牛犄角、双护耳、菱角帽、和尚帽、鹭鸶帽、元帅帽等二十余种样式。1955年全国民间艺术会演，李致莲曾赴北京登台献艺，向与会代表传授了变草帽的技法。

剧目选例

火焰驹·花园卖水　秦腔传统剧目，小生、小旦唱做工并重戏。剧情为：宋时李彦贵家遭变故，卖水奉母，黄璋因之悔婚退亲，女儿桂英不悦。桂英花园散心，见彦贵街头卖水，即命芸香约其花园明心赠银的故事。该剧唱做俱佳，表演上尤以潇洒大方、细腻自然为特色。全场戏可分"桂英消愁"、"彦贵卖水"和"花园明心"三个层次。



桂英消愁：黄桂英在忧郁的音乐声中慢步上场，神色愁郁，双目无神，举步无力，心事沉重地接唱〔二六〕"未寻见老夫人我心不

安，"对芸香唱"这件事还望你多费周旋"(指寻找李彦贵母亲事)。黄桂英忽听见鸟鸣声，有所感触。芸香唱"劝姑娘快走莫怠慢"，黄桂英无精打彩、愁容满面地唱"无情少绪懒向前"。二人缓步穿廊跨院，来到花园门首，芸香双手推门，桂英低头走进花园。忽听鸟鸣，坐鱼池边石条上，慢慢抬头举目回头向上看树上鸟儿。想起自己不能与心上人相聚，无限悲哀，侧身坐石上，唱"小鸟儿哀鸣声不断，它好似与人诉屈冤。"到此，站起身来，慢慢向树跟前挪步，望着鸟儿唱"是何人将你们双双拆散，看起来你与我同病相怜。"唱完，快走两步，看，忽然扭过头悲伤抽泣。芸香吆鸟儿，用石子打鸟儿飞。劝姑娘去看花儿解解心烦。忽见蜻蜓，指着让姑娘看，唱"你看这点水蜻蜓上下飞翻"，桂英举步不前，无情无绪地接唱"我无心看"。芸香又让她看花中飞来飞去的蝴蝶，桂英不耐烦地甩了芸香一水袖，接唱"我不喜欢"。芸香又拉桂英至鱼池畔，桂英右手撑在石条上，左手搭膝前，水袖拖拉于地，半躺半卧在石上看水中金鱼，突然发现鱼儿被惊散，她抬起头向上一看，原来是风吹落花掉在池中，惊散了鱼儿。触景生情，思绪万千地唱道："金鱼呀，金鱼呀，鱼儿结伴戏水面，落花惊散不成欢……"抽泣、擦泪。芸香见状来扶姑娘。桂英斜睨芸香，慢慢起来，潸然泪下，见芸香，扭过脸，右手水袖擦泪，芸香右手给姑娘擦泪，扶桂英轻轻移步下场。

彦贵卖水：李彦贵挑水担上唱〔二六〕"这重担压得我浑身是汗"。"压得我"三字，一字一顿，唱完，站台中心。唱"浑身是汗"时，擦头、脖子上的汗。担压得肩膀疼，想换换肩歇缓一下。他从头上换不过来，想是草帽圈挡住了，卸下草帽圈，穿在右手腕，手一转，帽圈在手腕上华啦啦转圆圈，右手伸平，边闪扁担边换肩。突然，换的猛了，低头、歪脖，担在脖子上转了一圈，仍然压在右肩上。彦贵叹气，右手抓桶走一圈，接唱"穿大街越小巷行步艰难，我这里放桶担暂且歇缓"。一转身，没注意，担却很自然地从右肩换到了左肩。他怕水流了，慢慢小磨步至台右角，低头放桶扔担，然后，揉肩、擦汗、卸帽圈。右手拿帽圈扇凉，再把帽圈倒在左手一翻，抬头向下场门一望，发现花园，想起自己家的花园如今已不复存在，还要卖水度日，忍不住叹了口气。"卖"字刚一出口，赶紧用手遮嘴，眼睛向左右两看，幸喜无人，这才喊出"卖水来"三字，赶快用草帽圈遮脸，向右转一圈，将帽圈在手上一回一翻，搭在腿上，转身，抬左腿，盘腿坐桶担前边。他喊"卖水来"时，被芸香发现，芸香惊喜地叫姑娘快看"那边有一处好景"，桂英略视一眼，不耐烦地说："原是一个卖水的。"芸香叫她再"仔细看"，桂英再看，认出彦贵，一惊，身子前倾注目下视说："怎么是他？"猛一闪，芸香赶快拉住。桂英伤心地说："他怎么卖了水了！"，左手拉右手水袖，双手捂脸哭、擦泪。芸香说明公子如今卖水奉母，不如将他唤进花园，设法周济于他。桂英又恐怕被人瞧见，心情矛盾。聪明的芸香便以买水浇花为名将李彦贵唤进花园。

花园明心：芸香去叫李彦贵，黄桂英站立假山后的桂花树下，心中焦急地等待着。当她看见芸香引李彦贵进了花园时，双手翻腕以水袖挡脸。芸香语意双关地让彦贵将水浇在桂花树下。李彦贵担水到假山后正欲浇水，看见了黄桂英，突然生气地说："这水我不卖了！"

转身就走。芸香说明了姑娘的意思，拦住了他。桂英见彦贵还误解自己，她心里焦急，又羞答答不好上前答话。在芸香的鼓励下，桂英见彦贵怒气冲冲地不肯理她，心中好生委屈。她右手掩面，暗自落泪轻投左水袖，腿向下两抖，然后很委屈地对彦贵，唱：〔摇板〕"今日见面非容易，千言万语无从提。走上前来先施礼，"（芸香暗下，彦贵仍然不理睬她。）桂英向右倾身，将双水袖搭于腰间施礼，彦贵甩了她一帽圈。桂英羞怯转身，强压心头气，向李彦贵唱："劝公子莫上气且展双眉。只因你兄蒙罪戾，王强辞媒来威逼。"李彦贵以手势打断桂英话，接唱："我兄平日怀正义，岂肯屈节降外夷。咱两家已断丝萝，形同陌路绝情义，命丫环寻我为怎的？"黄桂英满腹委屈地接唱："你那日摔银扬长去，我父女争论辩是非。他纵然不念旧情义，我愿效鸳鸯永结同心立志不做他人妻。"李彦贵至此才觉误解了黄桂英。桂英向左走三步，接唱："我为你深闺常忧虑，我为你泪湿青罗衣……"唱完，委屈地放声哭，擦泪，转身背向彦贵，面向台里抽泣。黄桂英的话感动了李彦贵，他向桂英表示决不辜负于她。黄桂英这才转过身来，侧身斜视彦贵，两手揉搓水袖。接着，一人半句，相互接唱，二人合唱"我与你"时，黄桂英把水袖翻上搭在李彦贵肩上，接唱"生则同生，死则同死"，两人手搭在一起。黄桂英右手搭在李彦贵左胳膊上，左手搭李彦贵右手上，接唱"永世不离"。这时，二人对面转一圈，黄桂英面朝里，头靠在了李彦贵肩头上。芸香暗上叫"姑娘"。他二人一惊，黄桂英羞涩地迅速离开彦贵。芸香提醒她周济李公子事。黄桂英即命她转告公子："今晚黄昏月初上，柳荫之下赠银两。"，黄桂英担心被人瞧见，叫芸香告诉公子快快出园。在彦贵倒水出园时，芸香问："今日这担水未卖分文，回家后该用什么。"黄桂英听了，即想如何周济于他。猛然，抬手看见戒子，背过身慢慢将戒子摘下来，高举端详。转过身来将戒子拿在手里，再高举端详，然后叫芸香，用眼睛表示，先看戒子，再看芸香，后看李彦贵，意思是：你把这戒子送他暂度饥寒吧。交代完了，手一翻，郑重地把戒子搁在芸香手中，再转身。芸香把戒子递给李彦贵。李彦贵接过戒子，心情非常激动，拿在手中看了又看，然后转过身，非常小心地将它藏入怀中。走上前恭恭敬敬地向黄桂英施礼道谢后，说："我便去了！"接着，李彦贵把担子一挑回头示意：我走了。黄桂英拿水袖揉着揉着，舍不得彦贵走，又有点羞涩，猛然看见彦贵走了，举手劳劳，柔情依依。

该剧是陈妙华和萧玉玲演出代表剧目。萧玉玲是西安三意社花旦演员，她唱腔甜美，表演细腻，自然适度，具有独特风格。她曾演过《状元媒》中的柴郡主，《玉堂春》中的苏三，《孟丽君》中的孟丽君。1957 年《火焰驹》拍成电影，萧玉玲以委婉优美的唱腔和细腻动人的表演，塑造了黄桂英的艺术形象。1956 年陕西省戏剧观摩演出和 1960 年陕西省戏曲青年演员会演，演出《花园卖水》，分别获得表演三等奖和演员奖。

陈妙华是西安易俗社女小生演员，在观众中有特别的影响。1956 年陕西省第一届戏剧观摩演出大会上演出《花园卖水》，获表演二等奖。

擅演黄桂英的还有萧若兰、全巧民等。擅演李彦贵的还有田佐民、吴西民等。

游龟山·藏舟　秦腔传统剧目，小生、小旦唱做工并重。[illegible]龟山打死卢世宽后，逃至江边，幸遇渔翁之女胡凤莲相救，并[illegible]剧[illegible]俱佳，表演上以细腻含蓄为特色。全场戏可分为“救田”、“怒[illegible]官兵”、“[illegible]”三[illegible]次。

救田：胡凤莲头扎白花、戴孝纱，轻扶单桨碎步出场。接[illegible]小圆场时而显示出水浪的颠簸之状。眼珠随着头和肩的左右摆动而[illegible]人。接着〔摇板〕“耳听岸上有人唤，泪汪汪撑船到江边。”抬头见是一位[illegible]少年。[illegible]川急忙上[illegible]胡凤莲不乐意，猛然将船向后一退。当田玉川说明龟山之事[illegible]在后[illegible]捉拿于他，求凤莲快快渡他过江时，胡凤莲才明白原是救父恩人到了。这[illegible]眼神集中在田玉川身上。她拿定主意，无论如何要帮助恩人脱险。于是，马上让恩人快快上船。不过，等田玉川上船后，她又有些紧张，将船绕了一圈后稳住。心想这小小渔船，该将他藏于何处？因而情绪一步步紧张。田玉川急中生智，说：“我就藏在舱内，将你父尸首盖在上边，岂不甚好？”玉川如此藏了。凤莲听见江岸上人喊马叫，她很有主见很有决心地拿起桨板迅速撑船离岸，向江心划去。

怒斥官兵：胡凤莲在官兵的呼唤声中，随〔摇锤〕二次出场。她心情非常紧张。唱“江岸上官兵齐布满”，眼神随手势向远处眺望，再接唱“凤莲心中好胆寒”。她心中犹豫，猛然撑船后退。当她再次听见呼唤时，觉得不上前答话是不行了。这时，胡凤莲在〔三锤〕中，有三个眼神的表演：先是抬头平视唐将军，再低头下视，来思考对策。看见父尸，猛然睁大眼睛，心想，何不以父尸与他辩理？想到这里，她抬起头来，眼珠骨碌一转，点头，表示有了主意。唱：“此事我要放大胆，巧言冷语将他瞒。”上前问：“将爷，唤我到来，有得何事？”唐将军说是捉拿凶犯。凤莲即拿父尸作掩饰，并说：“……既是官府把民管，快与我父伸屈冤。”接着，又将卢公子在龟山打死她父事叙说一遍，引起唐将军对卢林的不满。在听到唐将军这段道白的最后一句“难道说民间父母，就不是命吗？”时，凤莲不禁悲声大放，大声喊道：“爹爹呀！”唐将军怕惹麻烦，转身即要策马回府交差。胡凤莲看他要溜走，忙叫“将爷转来”！唐将军问她有何话讲，她说：“就该与我父伸冤。”唐将军说：“……我们武将不理民事。”凤莲斩钉截铁地质问他道：“住了！既然不理民事，为何领兵搜验船舱，捉拿什么凶犯？”眼睛狠狠地瞪了他一眼，接着厉声说：“你与我说，你与我讲！”这下唐将军急忙加鞭催马，速速溜走。胡凤莲用她的智慧哄走了官兵，救下了田玉川。

舟中定情：胡凤莲斥退官兵后，心情才稍稍安定下来，但她忽然又想到官兵会不会再来？如果再来，怎么办？不如赶快离开龟山岸。她驾舟于江中无人之处，挽船、稳住船后，唤出田玉川。此时胡凤莲的情绪由紧张转向低沉，一下子由刚毅、果敢变成了温柔、娇羞的姑娘。当田玉川马上就要离去时，她恐怕他落入虎口，要留他到夜深人静之时再走。于是，田玉川坐船舱，胡凤莲坐船头，不住地观察动静。田玉川在“耳听得谯楼上起了更点”那一



段唱中，表达了他对胡凤莲不顾官兵凶险和男女之嫌救自己的感激之情和对她的爱慕之情。二人在沉思遐想中朦胧睡去，船一晃动，惊醒了胡凤莲。在〔游弦〕中，胡凤莲猛然睁大眼睛一瞅，又合上了眼，用孝纱擦揉眼睛，清醒了。忽然，吹来一阵带着寒意的夜风，她身子一缩，头向左一扭，看见了田玉川，有些紧张，不好意思地扭回头来。忽听更鼓敲响，她右手搭在腮边，眼神静止，静听打更声。她看看田玉川，再看看父尸，一阵凄凉、孤单之感油然而生。唱："耳听得谯楼上二更四点"，这一句唱得很凄凉。"月光下将公子用目观看"表达了胡凤莲对田玉川的爱慕之心。她转身观看，黑夜里看不清楚。站起想近前看。迟疑之后慢慢小心翼翼地，几次举步向前，但又几次退回。最后，小碎步，夸张地摇动双肩，眼睛亲昵地凝视。她爱慕田玉川的才识胆略，想与其结为亲眷，但又担心自己出身贫贱。时候不早了，还是把他叫醒。接着，凤莲挥手叫"相公"，再挥右手叫"相公"，叫不醒。她在重拍上一指田玉川，唱"我这里上前去拉他起站"。但几次举步，踌躇不前，欲进又退，双手举起白纱，一会儿遮面，一会儿凝视田玉川。刚刚伸出手欲拉，又突然缩回。正想办法，发现桨板，便以晃船的办法将田玉川摇醒。她拿起桨板轻轻地左一撑，右一撑，又怕田玉川掉下船去，做好随时挡扶的姿势。船在晃动，一起一伏，田玉川仍然未醒。她用力压船，船一倾斜，田玉川猛醒欲跌，胡凤莲急忙当胸一挡，扶住了他。凤莲眼神凝视江水，慢慢扭回头一看田玉川，才发现自己的手在田玉川胸前，突然羞红满面，急速地缩回了手。稍顷，胡凤莲向田玉川讲述了自己的身世。田玉川问她"可曾许人"？羞得凤莲站起身，用手遮脸，在〔游弦〕中，筹思该怎样回答。然后，十分难为情地低声唱："羞答答应一声无有姻缘。你既是读书人必有高见，有何计与我父报仇伸冤。"田玉川让凤莲去到县衙喊冤。凤莲恐怕他父不肯见。田玉川忽然想起怀中宝杯，对凤莲说："大姐接来。这是我传家贵宝蝴蝶杯，大姐带在身旁，明日去到县衙，家父必然见你。来来来，请来接杯。"他高举宝杯请接。胡凤莲刚要去接，忽又将伸出的手收了回来，低头抚弄衣角、孝纱，侧身思索。田玉川便扭过脸去，凤莲这才用左手遮脸，右手慢慢从左臂下伸出，疾速从田玉川手中接过蝴蝶杯，举在眼前仔细端祥着说："小小酒杯，何言贵宝。"田玉川唱："此酒杯虽然小千金难买，斟美酒能引动蝴蝶飞来。"凤莲一听，好奇地认真地看着宝杯，田玉川唱完"那时节与你父好报仇来"时，她又觉得这是人家的传家贵宝，我若丢失了如何是好？田玉川对她说："你先将杯收下，我还有话要说。"凤莲便顺从地听着。不料田玉川却说"你未曾许人"，听到这儿凤莲猛低头扭身背向玉川。田接着说"我也并未婚配"，凤莲更是羞得无地自容，以手遮脸。当田玉川问道"大姐你意下如何"时，胡凤莲先是一愣，眼神慢慢由低到高，眼睛猛然睁大，吸一口气，从低头到仰头，眼珠两滚，猛然收眼低头拧身，唱"他那里提婚姻我心

情愿”，眼神瞟向田玉川，下颚向前一挑，含蓄地表示她不好说。睛睛不住地看着宝杯，想着。她把头扭过去，将身转向台里想着，与田玉川碰了面，田问“意下如何？”凤莲不好回答，反复观看宝杯，想着咋办。转身向台前，第三次与田碰了头，田玉川再问“大姐你意下如何，”凤莲有些紧张，咬着嘴唇，决心去说，一见田玉川，羞于开口，面向观众，将杯往左手心重重一放，低头看杯，眼珠骨碌两转，举起杯再端祥了一下，嘴角渐渐露出笑意，她盯了一眼田玉川，又看了一下手中之杯，然后将杯高高举起，眼睛看着田玉川，猛然翻腕藏杯于怀中。田玉川不解其意，凤莲用纱条甩了他一下，唱道：“羞答答将宝杯藏在身边。”田玉川接唱“只见他羞答答藏杯不见，不由我田玉川喜在心间。”田玉川告辞，已响过三更多时，胡凤莲才恋恋不舍地送田玉川登岸逃走。

擅演胡凤莲的有王迪民、王安民、王月华、齐海棠、萧若兰等。擅演田玉川的有杨令俗、张新华、尹良俗等。尤以萧若兰的《藏舟》著名。萧若兰是西安易俗社花旦演员。她表演细腻含蓄，唱腔委腕深情，优美动听。曾在《柜中缘》、《游龟山》、《三滴血》、《火焰驹》、《红梅岭》、《于无声处》等几十出戏中，塑造了许多鲜明动人的艺术形象。《藏舟》是她的看家戏，1952年参加过全国第一届戏曲戏摩演出。1956年参加陕西省第一届戏曲观摩演出，获演员一等奖。

蝴蝶杯·洞房　秦腔传统剧目，闺阁旦表演代表剧目，以做为重。剧情为田玉川逃出龟山之后，改名换姓投军。于两军阵前救了卢林性命。卢感恩以女许之。新婚之夜，田玉川于洞房之中说明真情，卢凤英爱夫悲兄而又无可奈何。该剧是秦腔表演艺术家王天民演出代表剧目。他扮演卢凤英，形神兼备，唱做俱佳，尤其是随着剧中人物感情变化的“笑”和“哭”，独具风彩。全场戏可分为“初入洞房”和“三更叙话”两个层次。

初入洞房：在〔小开门〕伴奏乐中，田玉川前引入洞房，丫环扶卢凤英登场，慢步垂首缓行。猛然仰头看见新郎，迅速扭颈俯首，以左袖掩面，微微一笑，喜而不露，却是心花怒放。正在目觑心慰间，田玉川蓦然回首一顾，二人目光相碰，卢凤英娇羞、柔媚地抿嘴甜甜一笑。洞房中，田玉川心绪不宁，一旁孤坐。卢凤英请过新郎之后，自去安眠。她先揭开帐帘挂好，脱去大褶子，折叠好，挂上，再以手势向新郎打个招呼，上床放下帐帘。田玉川在凤英安歇后，唱：“田玉川在洞房自思自想，思在前想在后无有主张……双手儿揭罗帐将她观望……”边唱边用手揭开帐帘观看，见新娘弯曲肢体娇卧牙床，睡的如此甜蜜柔美。接唱：“她好比天仙女从空下降，笑微微又好似醉里海棠。”田玉川本想去安眠，犹豫一下，又合上了帐帘，坐于桌旁。卢凤英忽听见更鼓声，似醒未醒地在帐内唱〔二导板〕：“耳听得谯楼上二更鼓响”，接着，双手揭开帐帘，两手揉眼，向外一看，甜蜜蜜地一笑，接唱：“洞房里偷



眼看奴的新郎。怪不得老爹爹将他夸奖，果然是潘安貌绝世无双……移莲步出罗帐将他观望……”这时才慢慢走出罗帐，理鬓、整衣，然后，欢天喜地地在〔花梆子〕音乐中，以轻盈的小碎步至台左桌子前，欲叫醒田玉川，口一张，欲言又止，羞答答地扭转身满意地一笑，赶紧双手捂嘴。稍停，慢慢回头偷偷一看，田玉川还睡着哩，思索一下，把田玉川一指，眼珠一转，头微微一摇，双手一推一拉，表示我还是去把他摇醒。接着，在〔小三件〕弦乐伴奏中，“偷步”走至桌前，将桌子一推一拉再一推，摇了三下，田玉川的头和身子也随之前后摇摆，仍然未醒。凤英想摇醒他，又怕他醒来，再一摇，赶快转过身以袖遮面。须臾，扭脸回头偷看，田玉川还未醒。她有点生气的样子，心想，“你睡的真实在！”这时，她眼睛看着田玉川，“三叫”，左手向上一扬，右手向上一扬，再左手一扬，仍未叫醒他。卢凤英转身撒娇地抖身甩手两扭。再慢慢转身偷看，他仍未醒，凤英又疼爱又有点生气地一指田玉川，小碎步跑回罗帐。田玉川醒后，叫醒新娘，二人同入罗帏。

三更叙话：三更鼓响，卢凤英双手掀开帐帘，唱完两句〔二导板〕，在〔八板〕弦曲中，与田玉川做了个“双出门”动作，走出罗帐。二人一碰面，相视一笑，这是会心的一笑，笑出了凤英对田玉川的浓情蜜意。接唱：“他爱侬侬爱他恩情重大，做一对连理枝并头开花。”接着，二人对坐饮酒叙话。卢凤英心花怒放，眉飞色舞地对田玉川说：“我父为了报答将军救命之恩，才把奴家许你婚配。”目光注视着田玉川，努嘴、下巴朝前一挑，笑微微地说出“许—你—婚—配”四个字。眉目含情，极尽妩媚。正在惬意地谈情说爱间，田玉川说出他还有前订未娶之妻。卢凤英遽闻此言，十分惊讶，如头浇冷水，背怨爹娘。又闻田玉川说他因打死前妻兄长逃走在外，便联想到自己兄长，悲从中来，突然一愣，表情静止，一下子把全部感情集中到脸上，慢慢用鼻子猛吸气，抽泣两声，哭腔叫“哥哥呀”！哭止了，情绪未止。田玉川见状，问她为何口叫哥哥，哭了呢。卢凤英仍以哭腔道白：“郎君呀，是你不知，我那哥哥也是被人打——打——打死的！”又抽泣，哭了。后来，田玉川道明他就是田玉川。说：“打死你兄也是我；两军阵前救下你父也是我；今日晚洞房花烛也是我。小姐，请来天断。”卢凤英听了，一下惊呆了，她情态倏改，立成仇敌。突然愤愤地站立起来，怒斥田玉川“好贼呀”！手指田玉川唱〔七锤〕“骂声贼子好大胆，气的奴家咬银牙！”背身抱怨爹娘，接唱“低头只把二老怨，不该将奴许仇家。”接着，她十分愤恨地去绑田玉川。将其右臂一扳两扳三扳，勉强拉得背在身后，又将左臂一扳两扳三扳，拉得背剪身后，转身取绳来绑，不料田玉川却双膀伸开。凤英绑不住人家，无可奈何地唱：“……即就是他愿受缚绑，奴家的终身无下场。”最后，田玉川说：“不是我的好计，怎能与你婚配！”卢凤英心爱面怒地说：“嗯，我把你个无羞无耻的——”两人对



视，凤英手指田玉川脸，玉川“嗯”一声阻止，凤英立即改变情绪，慢慢舒眉展眼，语气舒缓柔和地说出“郎——君呀！”表现出卢凤英悲兄爱夫、恨爱交加的复杂心理。

擅演该剧卢凤英的有刘箴俗、王天民；擅演田玉川的有沈和中、康顿易、杨令俗、郭朝中、张新华。王天民将此戏演红，民国二十一年(1932)在北京演出该戏后，得到戏剧家齐如山高度评价。当时《京报》(北京)和《大公报》(天津)等连续载文，赞王天民“有(程)砚秋之端丽，(荀)慧生之娇媚”。称他是“陕西梅兰芳”。他还在《柜中缘》、《复汉图》、《夺锦楼》、《少华山》、《黛玉葬花》、《盗虎符》等戏中担任主要脚色。

三滴血·虎口缘　秦腔传统剧目，小生、小旦表演代表剧目，唱做工并重。剧情为：周天佑上山寻父，从虎口中救下与父母离散的贾莲香。该剧在表演上洒脱活泼、自然清新，独具特色。全场戏可分“虎口遇救”、“恳求庇护”、“同行寻亲”、“重逢联姻”四个层次。



虎口遇救：贾莲香梳抓髻，穿粉色袄裤，娃娃旦装扮。在〔擂锤〕中，跌跌撞撞地跑上场。至台口，前弓后箭，左手下压，右手背托腮，回头向上望，山高不见顶。接着，转脸低头，右手高抬，左手托腮，身体上拔，眼睛往下看，涧深不见底，心中惊惧。一个滑步从山坡上滑了下来，跌扑坐地。这时老虎上场，周天佑下山岗。贾莲香吓得惊恐失色，急躲周天佑身后。周天佑勇猛地打虎。贾莲香坐地哆嗦。老虎吊毛从莲香身上跳过，莲香在虎下翻身，眼珠呆呆地随老虎的动作转移，老虎跳落在莲香原坐处。莲香已吓得魂不附体，下意识地伸手打一下老虎，回头跑了。周天佑打跑老虎后，莲香下意识地抓天佑衣角，与被吓得发昏的天佑碰坐一边，二人坐地昏迷。在〔游弦〕中，周天佑站起，叫“小姑娘醒得”。贾莲香恍惚中似乎看见什么，喊了一声，又昏迷过去。周天佑又到右边叫一声“小姑娘醒得”。贾莲香忽然猛起身，吓跑一边。旋即清醒，恢复了常态，转身内疚地向天佑施礼道谢，唱〔慢二六〕“家住在五台县城南五里……虎口里得生奴甚感激。”这一段精彩唱段。相互问了家世，方知原是同乡邻里。天佑寻父心切，即让莲香在此等候父母，他要立即去寻找父亲。

恳求庇护：贾莲香一听天佑要走，急忙上前拉住天佑衣襟，恳救庇护。唱：“叫相公留步且慢去，你若去了我何依。”，眼看天色将晚，狼虫虎豹乱叫，在这猛虎出没的荒山野岭上，一个小姑娘怎能不怕得啼哭呢？当他们四目相对，周天佑的目光落在莲香拉着他衣襟的手上时，莲香猛地意识到自己的失态，很不好意思。但又不能松手，于是慢慢移开目光，用左手食指勾住天佑衣襟纽扣，扭身低头，跨出一步拉开距离，背朝天佑，食指由向下勾翻转成向上勾。这一俏皮有趣的动作，表现出贾莲香当时又急又怕、又羞又窘的复杂心态。周天佑说：“哎，只管对你讲说，我父尚无下落，我还要上山寻找我父，说是你快快撒手！”，贾莲

香心中又急又委屈，快要哭出声的样子，高声硬气地说："我二老也"，刚刚说到这里，意识到这是恳求人家帮忙哩，不是在爹娘面前撒娇。立即改变语气，声音柔弱舒缓地接着说"不知下落呢么"。周天佑焦急地跺着脚说："哎哎哎，你前怕老虎后怕狼，难道说教我在此等着给你打狼不成！"，贾莲香看人家是一定要走，想再进一步恳求，难以启齿，非常为难，便用了四个"挪步"的动作。两肘紧贴腰间，双手撕着手绢，先迈左腿，出左手，后迈右腿，出右手，侧身缓行，左右转换，身、肘随步同时向前移动。挪到天佑身后，无可奈何又不好意思地小声说道："好我的哥哥呢些，咱们都是乡当哩么，难道你连这点忙都不帮吗？你若一去，我便不得活了。"，跪地恳求，唱〔慢二六〕"未开言来珠泪落，叫声相公小哥哥。空山寂静少人过，虎豹豺狼常出没……"，周天佑这时也不知该咋办，说："你把我哭的我也心软了！"扶起莲香。莲香又不好意思地用"挪步"向后蹭了四步。周天佑唱："你二老霎时无去向，我的父不知在哪方。你在一旁哭声放，我在一旁痛肝肠。孤儿幼女相依傍，同病相怜两情伤。猿啼鹤戾山谷响，我也觉得心惊慌。"唱完对莲香说："如此我随你一同前行，寻找你那二老爹娘，也就是了！"

同行寻亲：贾莲香听了天佑的话，一阵惊喜，急忙擦去眼泪，迫不及待地说："如此走啊！"这个"走"字说得轻松、迫切，声调清脆响亮。看到天佑并不是自愿同行时，第二个"走啊"的"走"字弱的只有自己能听见。遂在过门中一丝不苟地走了七步，这是在坎坷不平的山路上走"∞"字，唱〔带板转二六〕"我随你缓步向前走"，天佑唱"想起爹爹泪交流"（下边四句仍是一人唱一句）。贾莲香唱到"可恨猛虎满山吼"后，走两步醉步（即走一步垫一步），唱完"两腿酸痛难行走"一句，左转身，两腿勉强支撑着挪一步，再挪一步，然后放松，浑身瘫软坐地。周天佑一看如此，急问："眼看天色已晚，你怎么坐地不动？"说着急忙从左边拉起莲香，她又坐下去。天佑又从右边拉，莲香坐地不起，说："两腿酸痛，我走不动了！"天佑又急又气地说："难道你就坐在这里等着喂老虎不成？"。谈虎色变，莲香急忙挣扎起，几次挣扎不起来。急得她连哭带喊地说："我实在的走不动了嘛！"，周天佑见状，心生一计，说："好，你实在走不动了，我也没法，你就在此孤坐，我便去了！"贾莲香一听急了，"蹭"地一下站起来拉住周天佑。

下边的戏便是贾莲香与父母重逢，误会天佑。经莲香说明原委后，父母作主为他二人约订百年之好。

《虎口缘》是西安易俗社演员陈妙华、全巧民的演出代表剧目。也是她俩的成名戏。全巧民是秦腔著名花旦演员，她扮相秀丽，嗓音甜美，表演清新自然、大方开朗，在秦腔花旦行表演中别具一格。曾在《貂蝉》、《绿绮记》、《柜中缘》等剧中，塑造了貂蝉、卓文君、许翠莲等艺术形象。在《三滴血》里，成功地塑造了贾莲香活泼娇憨的动人形象，赢得了广大观众的赞誉。

陈妙华是易俗社的女小生演员。她唱腔挺拔嘹亮，表演潇洒大方。演过潇洒英武、骄

横恣意的吕布;演过朴实憨厚的周天佑;也演过豁达爽朗、风流潇洒的柳子俊。她那潇洒飘逸的舞姿和优美动听的唱腔艺术,给观众留下了难以忘怀的印象。1957年,秦腔《火焰驹》拍成电影,她在该剧中扮演李彦贵。1960年秦腔《三滴血》也被搬上银幕,她同时扮演了一对孪生兄弟周天佑和李遇春,在艺术上有了新的突破。

擅演周天佑的还有王芷华、吴西民、张宝玮等,擅演贾莲香的还有张锦华、曹海棠等。

游西湖·救裴生　秦腔传统剧目,小生、花旦表演代表剧目,以做为主。剧情是:贾似道怒杀慧娘后,又命爪牙廖寅连夜杀害囚禁冷房中的裴生。慧娘鬼魂以土地神所赐之阴阳宝扇搭救裴生逃出险境。《救裴生》这场戏演出很流行,其中的"吹火"特技和特殊身段,颇为精彩。

李慧娘头上扎白绸花,戴正凤,耳边垂一绺大红绸花絮,身着白色衣、裤、裙,披白纱,足登红缨彩鞋。在黑夜中,慧娘手持阴阳宝扇,在〔擂锤〕中急上,四处寻找裴生,发现裴生后,快步小跑上前,右手挽扇,左手拍裴生右肩,裴生回头看见是慧娘,二人伸手拉,落空,翻身。裴生倒地,慧娘上前扶起。裴生斜探海亮相。慧娘左手扶裴生腰,右手撑扇亮相。裴生被害至此,慧娘痛恨贾似道,她边唱:"恨老贼做此事太得凶残",边拉裴生逃走。裴生又跌倒,慧娘扶起裴生,一个左翻身,裴生双膝跪、低头。慧娘左手撑扇,右手拉裴生左手亮相。接唱"叫裴郎强挣扎且往前赶",扶起裴生,二人单腿互扶翻身。裴生跪地瘫软,慧娘为其壮胆,唱"有为妻我保你性命周全"后,右手拉裴生,左手撑扇亮相,走圆场。

两人正在黑夜中寻路脱逃之际,廖寅举火把、持刀追上。见裴生要逃走,执刀便砍,反蹦子剁裴生头。右手耍刀花反蹦子。裴生扬发,双手撩道袍后襟,屁股坐子。慧娘护裴生转身双膀亮相(三人在前台成正三角形)。廖寅发现裴生未被杀死,又举刀扑向裴生。慧娘欲吹灭廖寅手中火把,吹一口火,逼廖寅一步步后退。廖寅感到阴森可怖,吓得一声吼叫,



又扑向裴生。慧娘对准火把吹一口火,三人在台上一挤两挤。廖寅又要剁裴生头,火把高举,慧娘从火把上边吹一口火,廖寅被吓得从前台反转身跪倒于台中。慧娘反转过来吹一口火,然后,左手拨火把,右手以扇扇火把,连吹三口火,在地上腾起蘑菇云火,台上烈焰腾腾。撵场变位后,廖寅在下场门,慧娘和裴生在上场门,廖寅又扑上反剁裴生头。慧娘在廖与裴生中间吹一口火,双背手,两眼直瞪瞪地逼视廖寅。她向前冲一步,廖寅惊骇地向后退一步。退三步后,廖寅挽刀,慧娘挽扇,三个就地点步翻身,引动廖寅三个转身后亮相。慧娘右手一个小五花扣扇,左手指廖寅。慧娘小云手、云步过来,背对廖寅猛吹一口火。廖寅急扯火把于右肩。慧娘左转身冲火把猛吹三口火。廖寅急剁慧

娘头。慧娘低头，引吹长火，火苗长达四、五尺，犹如一条火龙，十分美妙壮观。廖寅刀扫慧娘头，慧娘右转身屁股坐子。廖寅又寻裴生，正与寻路逃生的裴生相撞。廖寅在〔三锤〕锣鼓中砍裴生左、右三个漫头，踢裴生吊毛。慧娘紧护裴生，踢廖寅。裴生抢背后，又一个抢背，慧娘用扇扶裴生。廖寅向左台口出刀，在〔剁头〕锣鼓声中向裴生砍来，慧娘一个反蹦子落在裴生面前。裴生双手按慧娘腰间，托举慧娘。慧娘同时盘右腿跳起，左腿单踢廖寅抢背，双脚登空，在空中吹一口火。接着，在〔四击头〕锣鼓声中，裴生右手举起，左手搭在慧娘后腰，颤抖，表现出惧怕状；慧娘右手撑肩，左手怒指廖寅；廖寅举火把，三人亮相。廖寅惧怕，大喊一声，急转身到台右角，胆颤心寒地寻找，在向下场门后退，裴生从下场门向台左角退，二人背相撞。廖寅慌忙右转身削裴生头。裴生低头向台右侧逃走，廖寅右后脚踹裴生屁股坐子，左转身。慧娘冲上吹三口火，一口长火，然后，跳上裴生左腿，指廖寅亮相。廖寅有些慌张，慧娘跳下，漫廖寅头，用扇子绕头，廖头随扇转动。慧娘碎步，用扇子引廖寅头走矮子步圆场。接着，扇、腕互绕，扰乱了廖寅视线，廖已晕头转向。慧娘就地蹦子扇火，于台右角将廖寅扇倒，又在台中心五个快转身、快卧鱼。静场，廖寅被吓得咳嗽，打喷嚏，恐惧地喊“打鬼！打鬼！”自己给自己壮胆，接着用刀左右乱砍，并用刀指右台口后退，到慧娘身边时，慧娘翻身起立，外扇廖寅抢背，吹长火四十多口，引火一圈，最后吹灭火把，并用扇扇火把掉地。裴生抓土粉撒向廖寅眼睛，廖寅僵尸倒于地上。慧娘拉裴生亮相后下场。



擅演李慧娘的有王德元、何振中、董化清、李嘉宝、杨金凤、马蓝鱼、张燕、白岳焰、张咏华及青年演员原华等；擅演裴生的有王德孝、苏育民、沈和中、高登云、李继祖、岳天民等。尤以马蓝鱼演出的艺术效果最佳，影响较大。她以此剧获誉全国。1958 年 10 月，陕西戏曲进京汇报演出团在中南海怀仁堂为党和国家领导人汇报演出了《游西湖・救裴生》等戏，受到周恩来等领导人的接见，并得到了梅兰芳先生的热情赞扬。周恩来、朱德还和马蓝鱼合影留念。1959 年，为庆祝建国十周年，“陕西戏曲为国庆十周年献礼演出团”再次在北京演出了《游西湖》，其剧情介绍被译成英、法、德、俄、日等七国文字，招待了中外来宾。马蓝鱼应邀参加了国宴，见到了毛泽东、刘少奇、宋庆龄、董必武、朱德、周恩来等党和国家领导人。马蓝鱼塑造的李慧娘这一艺术形象，被人们誉为“飞天美神”、“火中凤凰”。她在这个戏里有诸多的创新和发展。

首先是对“吹火”特技的发展。为练吹火的功夫，她把一堆堆干黄土面放在桌上，一口

一口地吹着，日复一日，年复一年，才练出纯熟的吹火技艺，能连吹几十口火。不仅吹火次数不断增多，还创造出了回旋式和蘑菇云式等新样式。

其次是在李慧娘的化妆和服饰上的创新。在《游西湖》的传统演出中，慧娘鬼魂的化妆是脸色煞白，还有一些迷信色彩，使人看了觉得阴森恐怖。马蓝鱼在塑造这一形象时，着力为观众留下一个美好印象。强调她满腔怨愤，被逼反抗的复仇精神。因此，在化妆时，把慧娘化妆成面色红润，一身缟素。插在鬓边的一朵红花，恰似瑞雪中的一枝红梅。这一改装，把慧娘纯洁的品质和热烈的性格，形象地体现出来了。

反大同·走雪　秦腔传统剧目，老生、小旦表演代表剧目，唱做并重。该剧中小旦的"扑跃"、"扎裙翻舞"、"折腰翻身"及老生的"拎衣蹉步"、"抱肩抖须"、"仰面僵尸"等表演，颇有特色。剧情为：明朝时，天官曹振邦遭奸臣陷害，家破人亡。其女曹玉莲在老仆曹福的保护下，逃奔大同投亲。途经四十里光华山，天降大雪，主仆备受艰险。曹福冻饿而死，玉莲遇打豹兵被救回其公爹官衙。全场戏可分"仓逃"、"过桥"、"走雪山"三个段落。"过桥"和"走雪山"是该剧表演的核心。

过桥：曹玉莲和曹福主仆二人进入荆棘枣刺密布的山路后，曹玉莲先是"裙边儿挂住路边枣"，她折腰收裙；接着是"青丝又挂古树梢"，她伸手摘发。行至独木桥边时，曹福年迈先行，他抬腿左右摆晃，颤颤巍巍，浑身发抖，上下颠须，抖水袖而过。而曹玉莲闺门初出，遇见这独木桥，心寒胆颤；但事到着急处，又不得不过，便横下心来。一手揪住柳枝，微闭眼睛，不敢下视。乍一看，见桥下是滔滔激流，吓得她头晕目眩，站立不稳。此刻，她欲过不能，欲退不得，心情十分紧张。无奈只好双手揪住柳树梢，眼睛死盯直前方，挪动碎步，左晃右荡地前行，唱："独木桥，独木桥，双手抓住杨柳梢。"刚落音，一声〔擂锤〕锣鼓，曹玉莲"啊"地尖啸一声，后滑腿，前折腰，俯视桥下，瞠目吐舌，表现出惊惧胆怯的神态。缓一口气后，鼓足勇气，浑身的劲都使在脚上，哆哆嗦嗦地挪动步子，一边唱："杨柳梢，杨柳梢，你为何闪我这一跤，这一跤。"一边做前后交步，战战兢兢地踩在独木桥上前行。好不容易过了独木桥，她浑身摇摆，猛然，浑身瘫软，一屁股跌坐在地上，瞠目结舌地舒气。此时，曹福一颗悬着的心才算放了下来。他挥泪急扶玉莲，继续前行。



走雪山：过了独木桥，进入悬崖陡壁少路径的深山。主仆二人在人迹罕至的深山密林中寻径前行。二人高举双手摆动，表示风狂雪大。相互呼叫，眼上眺，走"剪子股"。突然，玉莲滑倒雪地，连续翻身，软腰子旋转，蝶裙舞成圆圈形。接着一个"抢背"，跌于雪窖中。玉莲作"倒绞

柱”呼救，挣扎扑跃，扎裙翻舞，折腰翻身。曹福一旁边喊边拉救玉莲。急得蹉步、抖须、摔“锞子”，好不容易将玉莲拉了上来。玉莲连冻带累，加上惊怕，浑身颤抖不已，站也站不稳。曹福见状，急忙脱下自己的衣裳，拎衣跪步，碎步至玉莲身边，又跪步近前为其披上衣服。玉莲激动地问：“老哥哥，难道你能不冷吗？”曹福打着“牙磕子”，浑身颤抖着说：“不——不——不冷。”接着，冷冻难忍地抱肩、抖须、步履蹒跚地走着。猛然，跌了一个“仰面僵尸”，他直挺挺地倒了下去。玉莲跪步上前，抚尸痛哭。

清光绪年间，陈雨农（德儿）将此戏演红，流传于各梆子剧种，关中谚语有：“快走，甭歇，看德儿的走雪。”此后，擅演该剧中曹玉莲的有李正敏、王月华、杨金凤、张咏华等。秦腔名家何振中、孟遏云等，亦各有不同路数的表演。擅演曹福的有刘毓中等。

日月图·卖画劈门　秦腔传统剧目，老生唱做工并重剧目。剧情为：胡公子欲霸白凤鸾为妾，便以买画为名骗其父白茂林进府，强逼其答应婚事。白茂林回家说明情由，父女无计可施。焦急中，忽听有人敲门，以为胡府抢亲，其父便以死命相拼，迎着敲门声开门持刀砍去，却原是星夜投亲的外甥唐子彦，遂一同设计替婚。该剧为衰派老生做工重头戏，人物感情复杂多变，身段动作连缀，是其表演特色。全场戏可分“卖画”、“劈门”、“替嫁”三个段落，“劈门”是这场戏的核心。

劈门：唐子彦小生扮上，急扣门，叫道：“舅父开门来！”喊声甚急，白茂林身着道袍，帘内一声“来了”，猛踏〔三锤〕，跌滑步出场，双臂颤抖，捋须亮相。唱〔箭板〕“耳听得扣双环何人来到……”情绪非常激愤，恶少欺人太甚！一时间心急如焚，又苦无良方，情绪沮丧。撂须、理须、紧带、挽袖、蹉步、双脚重跺，急蹉步冲向门口。一阵急促的扣门声，白茂林一面门里应声，一面又在寻求应变之对策。扣门声越来越急，白茂林束手无策，倾刻间爱女将落贼手，禁不住悲愤震颤。在〔拥锤子〕急奏中走：“急蹉步”，踉跄倒退，颓然跌坐椅上，两眼直勾勾地呆若木鸡，下意识地右手向桌上一拍，却碰在铁器上，信手拿起，定睛一看，原是一把菜刀，急中生智，遂点头示意，就是这个主意。接着，整衣捋袖，挽须握刀，稳神壮胆，誓以老命相拼。遂起〔七锤〕唱“我这里开柴门将尔头找！”颠步到门边，猛然开门，奋力朝唐子彦头上砍去。唐急躲，白茂林被闪倒于地，唐急扶起。白又削一刀，唐再躲过，莫名其妙地看着白茂林，吓得浑身抖颤、甩发，手摸脖子，再看看手上有血没有。白茂林见未把仇人砍倒，在〔紧播锤〕中瞪眼、抖须、浑身颤栗不已，双眼死死地盯着唐子彦（黑夜里看不清楚），又举刀，起“尺一打一哐”，白茂林双手抱刀柄，双足踩着锣鼓点与唐哆嗦推圆场。白罩唐头，唐又急躲，白闪扑于地，唐上前扶起边呼：“舅父！舅父！”白茂林才猛然醒悟，原来自己刀劈的不是胡公子，而是星夜来投的外甥呀！遂撒手，刀落地，唐扶其入座。这一段感情复杂激荡、瞬息骤变、有声有色的表演，突现了主人公白茂林贫而有志、不畏强暴的刚强性格。是该剧的核心。

下边的戏即为“替嫁”。唐子彦问明情由后，即表示愿男扮女装，替表妹凤鸾前往胡府

成亲。遂下边更衣剧终。

原先有本戏，即有胡府迎亲，唐子彦代嫁等情节。中华人民共和国成立后，没演过本戏，只演《劈门》一折。该剧为流行剧目，过去须生行人人会演，人人都演。为刘立杰、陆顺子、毛金荣、郭育中、和家彦、刘毓中演出的代表剧目。以刘立杰、刘毓中父子最为驰名。刘毓中饰白茂林，“摆须”、“颤身”被称为衰派老生一绝。1952年，该剧经封至模和刘毓中整理改编后，参加全国首届戏曲会演，刘毓中以饰演白茂林一角，获全国表演一等奖。此后，刘亘天、桑梓学习继承了该剧。

西府秦腔、汉调桄桄亦有此剧目。



法门寺·拾玉镯　秦腔传统剧目，花旦表演代表剧目，以做工见长，其虚拟动作和生活细节的表演，逼真细腻，很有特色。剧情为：傅朋一日路经孙家庄，与在门外做针线活儿的孙玉姣邂逅。二人一见钟情，傅朋遂暗遗玉镯一只，以探其情。孙玉姣含羞拾镯，愿结百年之好。剧中通过“喂鸡”、“做针线活儿”和“拾镯”几个细节，塑造了孙玉姣这个姿柔性乖、心灵手巧和向往爱情的少女形象。尤其是“拾镯”的表演，十分准确、细腻地刻画了人物的心理特征。

拾镯：孙玉姣上大头、贴鬓片、梳抓角，穿一身绣花袄裤，围饭单，系四喜带，拿手绢。清晨，她遵照母亲离家时的嘱咐，喂完鸡，做针线活儿。可她想趁母亲不在家，到门外眼宽眼宽。刚坐在门外做活儿，不料来了一位少年公子。孙玉姣一见，不觉两腮飞出红云，心里一慌，针扎了手指，她快速收拾活计，端椅回屋。傅朋见玉姣十分美貌，欲结百年之好，便假意儿将一只玉镯丢落于地。欲走，又恐怕别人拾去，借故敲门打招呼。

一拾：孙玉姣听见敲门声，心情难以平静，轻轻拉开柴门张望，见无人，便出门左右眺望。再绕前台走向下场门看，回过身，两手一摊，诧异敲门人为何不见？于是她低头思索，慢步回屋。走至门口，右足尖将要踩下去时，发现了玉镯，猛然惊喜地收回右脚，碎步退走。接着，左手指镯，右手又一指，然后夹肘快步上前，俯身拾镯，折身回到台左，非常欣喜、非常爱惜地用手绢擦拭玉镯。刹那间，眼珠一转，觉得不妥，即急走碎步将玉镯放回原地。

二拾：放回玉镯后，玉姣快步绕弧形走向下场门。先举右手喊，后举左手叫，再要举起右手呼叫时，却慢慢放了下来，自觉有点失态。慢慢回转身，足尖研着地，低头思索着走向右台角。稍停，她忽把眼神投向玉镯，脸上露出喜悦。双手撕弄着手绢的两个角儿，猛然眼睛一亮，将手绢的一端甩给左手，起跳蹶子，边抡手绢边侧身走碎步至玉镯处。弯下腰将要拾到玉镯时，却惊慌地跑了回来，抚摩胸口，咬嘴唇，眼睛看看玉镯处，又扫视一下四周，然后焦虑地将手一摊，在原地徘徊，还不住地揪手绢、咬手绢，思索着该怎么办！

三拾：经过内心激烈活动后，神情渐趋稳定，又不由自主地扭过头去看玉镯，然后右手握拳在左手心一击，下了决心，向左一个转身，将手绢搭在左臂上，划单膀走云步至玉镯处。右手取下手绢，伸左手拾镯。眼睛朝前一瞅，又觉不妥，吃惊地跑回原地，捂脸、跺脚、摆肩、扭腰，娇羞地举起手绢遮面低头。

四拾：羞怯之心平静后，缓缓将遮脸的手松了下来，转过身来目光又一次移向玉镯。她不无遗憾地翻右手拍腿面，看见手绢，眼珠一转，计上心来，喜出望外，嫣然一笑，揉弄着手绢，眼睛张望着，磨磨蹭蹭地侧身移步至玉镯处。右足尖把玉镯向门口拨一拨，定定神，然后眼睛扫视四周，同时垂手丢手绢于玉镯上，立即快速碎步跑回原地。故作镇静地拉起线尾撕弄着。稍停片刻，又回头看玉镯，满意地一笑。接着，又极度紧张地张望着，侧身云步向盖着手绢的玉镯移动。挪到了玉镯处，扬头下蹲，伸右手摸索，将要拾镯到手时，又猛然站起身，双手抚摩胸口，表示心跳害怕。少顷，又平静些了，她扬扬手，作吆鸡状，连喊三声“唔嘘”。喊最后一声时，藉右手抓拾玉镯势，走个大翻身将玉镯拾到手，一绺风似地钻进房内，将门一关，扑趴在桌上大口喘气。

该剧中“拾镯”还有一种表演法。孙玉姣拾镯后，刚刚戴上手腕，高兴地观看时，傅朋又从下场门上场。玉姣一见，羞的不知如何是好，赶快卸镯欲还傅朋，却怎么也卸不下来，只好以左手遮面，将戴镯之右手从左肘下递与傅朋，让他去卸……

《拾玉镯》这折戏演出很普遍，几乎每个剧团都有演出。凡花旦演员都必须会演这出戏。擅演孙玉姣的有宋上华、马振华（万人迷）、王德元（猛开花）、张彩香、段林菊、霍慧君等。段林菊扮演孙玉姣，扮相俊美，表演细腻逼真，注重揭示人物内心情感变化，较完美地刻画了孙玉姣的形象。1956 年她以该剧参加了陕西省第一届戏剧观摩演出，获表演二等奖。

忠孝图·杀狗劝妻　秦腔传统剧目，《曹庄辞朝》、《忠孝图》，未见演过。通常只演《杀狗劝妻》这一折戏。剧情为楚大夫曹庄辞官回家奉母。其妻焦氏不贤，每逢曹庄上山打柴之时便虐待婆母。曹庄知情后杀狗诫妻从善孝母。该剧为小生、泼旦唱做工并重戏。是秦腔名旦杨金凤的拿手戏，她扮焦氏在表演上别具一格。焦氏的“三进门”、“三手腕”、“三挪椅”等表演程式是她的独创，颇为精彩。全场戏分“担柴见母”、“劝妻”、“杀狗”三个段落，“劝妻”是该剧的表演核心。



劝妻：曹庄带气顿足，怒喊：“焦氏走来！”焦氏听见有人呼唤，一手拿饼，一手持葱，半

跑步边吃边上，小碎步行至台前。嘴里嚼着饼，两腮鼓起，说话饶舌，嘟嘟囔囔说着："哎呀，刚才和那老害祸争吵，把我弄的又饥又渴，烙了个软饼，在那儿正吃哩，不知隔壁她二婶嘛对门她二姨，借米呀嘛借面呀？借针呀嘛借线呀？待我去看。"抬右脚，起右步，一进门，见曹庄面带怒色。焦氏心中一惊，一个反蹦子退出门来，急忙撂葱、吐饼，快速地整装理鬓。曹庄再次催叫。焦氏轻抚胸口，咽咽唾味，口里答应着。定定神，壮壮胆，说"我给他一笑而上前"，同时，左手抛手帕，抬左脚向前，三小步二次进门。行至门口，抬右脚，吸右步，稍停，再转身心事重重地又退出来。低头沉思，背身默想，思想斗争极其激烈：曹郎若问我打老娘之事，该如何回答？急想对策。忽然想出对策，面露喜色，以轻盈飘洒的快碎步三次进门，笑迎曹庄。又是打土，又是擦汗，千方百计地敷衍曹庄，害怕问起她打母之事。这里用了"三手腕"的技巧，焦氏极尽妩媚地快速地在曹庄肩上轻轻拍了三下，第一次是从下向上翻手势，第二次是从上往下翻手势，第三次是从中间向左右两翻小云手手势。这"三手腕"表现出焦氏此刻挖空心思地取悦曹庄，以搪塞过虐待婆母这件事的心态。见曹庄不吃她这一套，依然面带怒色，要她"拿老成些"时，焦氏亦变嬉笑为恼怒地说："拿老成就拿老成。你不是十七的，我也不是十八的，谁还离不了你这个当家的。"这里用了"三挪椅"的技巧。焦氏边说边端一把椅子坐在右台角。曹庄叫焦氏，她故意胡打岔。曹庄生气，拍桌子厉声叫道："太远了！"焦氏赶快回话，又将椅子挪得和曹庄贴得紧紧地坐下。曹庄又厉声说道："太近了！"她这才挪得较适中些坐下。接着，又问："曹郎，你这时吃啥呀嘛喝啥呀？待为妻与你造饭去。"曹庄却说："别的我也不问，只问你，这般时候咱娘可曾用……"曹庄话还未说完，焦氏便悄悄将椅子移得贴紧曹庄坐下，唱道："叫曹郎……"边唱边搂曹庄肩，为其梳理头发、打土，献殷勤，编假话，唱到"娘那里不容分说动家法，她又是打来又是骂，又是口咬拔头发"时，假哭无泪，扭过头去用手指偷偷往眼角抹些唾沫。曹庄见状，心中厌恶、气忿，但又不好发作，用脚勾坐椅暗移躲避，焦氏也用脚暗勾椅腿紧贴其座。在这段又唱又做的表演中，不知不觉地将他们的坐椅由台中央移到了前台左角。

杀狗：曹庄强压着怒火听完焦氏的哭诉后，劝其孝敬母亲。焦氏不听其劝，反而得寸进尺地提出了三个条件，并挑衅地说："你把我婆娘杀了！"曹庄忍无可忍，大喊一声，在〔磨锤〕中，浑身颤抖，气得怒不可遏，低头甩梢子。最后真的拿出刀来，赶杀焦氏。从下场门（后院）赶下，又从下场门赶出（表示到前院），这时，曹母也赶了出来，狗也跟了来。曹庄向焦氏罩头砍去，焦氏一个"抢背"，翻身躲在曹母身后。曹庄一刀将狗杀死，吓得焦氏"蹦子坐地"，浑身颤抖，并表示悔悟，发誓不敢再虐待婆母了。

《杀狗》这出戏，原演出本从"打母"演起。现在多从"打母后"演起。擅演曹庄的有王德孝、苏育民、杨令俗、高登云等；擅演焦氏的有李月亭、陈雨农（德儿）、宋上华、马振华、杨金凤、陆晓茸等。以陈雨农的名声最大。他曾以此戏演红于关中，民间流传着"快走、快走，看德儿的杀狗"的谚语。五十年代，杨金凤演焦氏有独特风格。她在表演上，将花旦与泼旦的

程式动作糅为一体，使焦氏的表演步法既有花旦的轻盈飘洒，又有泼旦的粗犷奔放。在焦氏的服饰上，她突破了传统的黑色小衣裤，勒四喜带的陈规，改着雪青色小衣裤服装，勒镶金黄色边的黑色围腰。这更合乎焦氏的年龄和身份。这一改，创一时新规，以后的演出多效法采用。七十年代后期陆晓茸始将焦氏从泼旦行改为花旦行演出，艺震塞上，颇负盛名。



狸猫换太子·拷寇　秦腔传统剧目，小生行表演代表剧目，唱做工并重戏。剧情为宋真宗时，刘皇后偶见太子，疑十年前狸猫换太子事有诈，故逼陈琳拷打寇珠，以窥真情。陈琳不忍心拷打寇珠，又不得不拷。寇珠宁死不招，触柱而死，陈琳方免杀身之祸。该剧为小生行表演重头戏，其中的"舞棍花"、"踢板带"、"甩梢子"等精彩表演，颇具特色。全场戏可分"闻讯"、"见寇"、"假审"、"拷打"、"愧悔"五个层次。"假审"、"拷打"是该剧的核心。

假审：陈琳与寇珠当年冒着杀头危险救出刚出生的太子，不料十年后的今天被刘皇后察觉，逼寇珠招出实情，未曾如愿，又命陈琳拷问。陈琳内心展开了复杂的矛盾斗争，掀起了巨大波澜，表现出剜心般的痛苦和不安。在刘后和郭槐等人的严密监视下，他不得不向已经遍体鳞伤的寇珠施刑。陈琳双手平举棍，右脚踢板带上肩，又用棍打下，棍梢担在寇珠胸前，唱："眼含泪痛在心把宫人叫"，白："寇宫人哪！"在百般痛苦中发出傲音。接着，右腿提起，甩板带，抽泣，小摇头，内心十分痛苦，表现出无可奈何状。走至寇前，背躬，给寇珠递话，唱〔三绺子〕"寇承御侧着耳细听根苗，想从前和哪个同谋圈套，到今日你莫要胡言乱招"，接着，〔三压〕中右手棍上膀，左手剑指寇珠，大叫"寇宫人哪！"，手指下按，示意不要招，又大喊一声："招！"，大转身，棍随身走，耍竖圆棍花，接着棍倒左手，耍竖圆棍花，拧身棍上膀，喇腰、叉步、蹲势。接着，右手一扬(指刘后)说"娘娘今在上边问"，向左迈步，配〔菜碟子〕，"你在下边答"，向右迈步，叉步蹲下问："是你和谁？"，〔单锤〕中，靠近寇珠，小摇手白："你莫要胡攀乱扯"。在〔擂锤〕中，棍斜背后，右脚踢板带搭右肩。左脚向右踢十字腿，蹬直腿独立势。左手食指紧贴在右嘴角，暗示寇珠要咬紧牙，不能招。寇珠领会其意，吃力地慢慢挣扎欲起。陈琳向寇珠递眼神，叫她"挺住"。接着，又喊一声"招来"！佯装审问。又八字步，蹲棍于寇前，左手逮棍，右手指寇，逼其"招来"，右转身喊"招"！又暗示：千万不能招！然后扬手抡棍，借势舞棍花。唱一句〔浪头转双锤〕"忠与奸人与鬼不宜而照"。最后唱："到今日我怎忍用刑来逼，但愿她守前盟青史名标。"

拷打：在刘后和郭槐的一再威逼下，陈琳无可奈何，在〔列锤〕中整袖，通棍向左三转身，抡左右上膀棍花，棍抛空，接住，连续抛两三下。看看寇珠，不忍动刑，刘后一旁威逼甚紧，陈琳只得重举轻下地做样子打下一棍，寇珠勉强支撑。陈琳抡棍花，叉右步，右腋夹棍

又打了一棍，寇珠向台里半绞柱、甩梢子。陈琳右翻身，抡上膀棍花，叉左步，连棍向左转，翻身又打第三棍。寇珠向外绞柱，甩梢子。陈琳向左转，跳步打第四棍，寇珠一排绞柱。陈琳后退至九龙口，右手棍交左手，就地左转身，上膀三平，划开，收双臂曲于胸前，小包腿，快七步，唱〔七锤〕完，喊："招！招！招！"，接着，右手从身后抽棍在地上打了一棍，右脚蹬回成马步。寇珠熬刑不住，绞柱、甩梢子，表示疼痛难忍，最后满台翻滚，两手撑地，失口唱〔七锤〕"想从前保太子你也知晓，你不该将寇珠用刑逼招！"唱完即昏迷过去。陈琳惊恐无措，吓得失魂落魄，丢棍于地，御帽抛于郭槐。刘后即命绑了陈琳斩首。陈琳知晓大祸临头，性命难保，他快蹉步指台口，跳蹮子步，快速甩梢子，双脚蹬地跳起，双膝跪地求饶，梢子甩下。郭槐抽剑威逼陈琳，陈琳双手拄地，左腿上伸，右脚坐于臀下，一口气道出了十几句辩解求饶的台词。刘后即命郭槐亲自问过寇珠。果然，寇珠也将郭槐拉扯在内。刘后又亲自问过，寇珠也将她拉扯进来。至此，她才相信寇珠说的是疯话，命陈琳再次拷问。陈琳已吓得冷汗淋漓，听见"松绑"！悬着的心这才放下来，急忙谢过不死之恩。遵命再次拷问寇珠，拾起棍向外拧棍上膀，右手棍在空中转几圈，然后右手举棍与头平，向寇珠方向上右步，小包腿，以右脚尖为轴，原地快速转身，马步，看着寇珠，浑身颤抖，在〔乱砸〕中，踢左脚，向右走弧形，至九龙口跳蹮子步，棍梢触地，一组快速梢子。左脚踢棍梢上左肩成丁字步，起〔七锤〕，指寇珠唱。接着在〔列锤〕中三转身，提腿、小包腿，给寇珠再递眼神，示意刘后监视威逼，我不得不用刑于你。陈琳双手握棍抽了寇珠一棍。寇珠背着地，双脚腾空作绞柱，甩梢子。陈琳由右向左交叉挽棍花子，双手上举棍一端，棍梢在空中成伞形，向右转，面对寇珠，棍在空中挽棍花，落下，抽寇珠大腿右侧。寇珠翻滚过来，陈琳蹬其回原处。棍夹右腋上举，就地左飞腿，在面前耍棍花，棍倒左手，整腕，棍递右手上膀，右手平掀棍一端，左手拨棍，担右肩成背棍。接着，柱棍于地，梢子垂下，右手挽梢子，右脚蹬回成矮势。唱"但愿她咬紧牙不肯实招……"在唱中舞，舞中唱，且唱且舞。右手抛棍于空中，转几个竖圆花子，然后落下，食指接棍，单指搅棍，抛空转几个竖圆花子，落于左手掌，棍裹着人挪步，由九龙口向寇珠转身，梢子垂后。右手托板带，独立势，看寇珠唱，然后棍裹身快速三转身，马步，看寇珠白："寇珠呀，刑下来了！"向右台口且走且舞棍，成独立势。转身舞棍，双脚腾空，转身，翻身带打。寇珠经受不起，绞柱连甩发，猛抬头看柱白："我不免头碰明柱一死，既搭救了太子与陈琳，也好瞒过奸妃。"接着，挣扎欲碰柱，体力不支，跌倒。寇珠又扶棍起，然后掀开棍，就地大转身，甩平圆梢子，猛碰柱，匍匐于地死。〔大擂锤〕中，陈琳双手拄棍，甩十字梢子、快速梢子。至九龙口。极其愧悔地下。

擅演陈琳的有丑儿、宴宝儿、王世杰、沈和中、高登云、郭朝中、严辅中、任哲中等。高登云是秦腔舞台上文武兼备的小生演员。被誉称为"风流吕布"、"活周瑜"。数十年的艺术生涯中，他演过《凤仪亭》、《渔家乐》、《黄鹤楼》、《杀狗》、《拷寇》等一百多出戏。《拷寇》是他的拿手戏之一。他演陈琳，表演功底扎实，表现人物性格准确生动。他通过形体动作表演，层

次分明地表现了陈琳当时复杂而微妙的心理变化。他二十五岁开始演《拷寇》，数十年来，精益求精，从剧本到人物形象的塑造，均有创新。他还为西北五省很多剧团辅导过《拷寇》。1980年文化部文学艺术研究院戏曲研究所将《拷寇》录像保存。

双官诰·三娘教子　秦腔传统剧目，又名《机房训》。青衣正旦表演代表剧目，唱做工并重。剧情为薛子约妾王春娥青年守寡，为抚养二娘所生之子倚哥成人，节衣缩食，勤纺苦织，供其读书。不料一日倚哥听信别人之言，回家诘难母亲。三娘悲愤中断机教子，终使倚哥悔悟，决心发愤读书，母子遂和好如初。该剧中“织布”、“断机头”等虚拟动作的表演，逼真、细腻、自然，富有浓郁的生活气息。全场戏可分为“织布回忆”和“教子风波”两个段落。



织布回忆：王春娥在〔柳生芽〕开幕曲中，慢步背身上场，转身亮相。然后缓缓步出小房，去机房织布。先用双手推开两扇门，眼睛扫视一下织布机（一把椅子绷上白色布裙放在台左）后，从桌子上取来盛有梭子、穗子的小竹篮，挂在织布机上。再用白布轻轻拂去机上灰尘。接着上机，先坐在机座上，再抬双脚进入织布机中，按上攀腰后，左手取梭子，右手将穗子线头拉出穿入梭眼，再举起梭子，口对梭眼一吸，吸出线头，用手将线头拉长。音乐起〔花梆子〕，三娘开始穿梭，快速织布。织三下后，梭线断了头，三娘便联想起自己的命运，薛子约一死，自己犹如这断了头的线，引起她对往事的回忆。起〔慢板〕，三娘边想边织边唱，当唱到“恨张刘二妇人良心大变，抛孤儿离乡井各自嫁男”时，心生气恨，情绪激愤，便放下梭子，停止了织布。此时，薛倚哥上唱、走圆场。三娘织布机上的经线又断了头，她接好线头，继续织布。倚哥进家门，三娘正在观看布 织的好不好，能否卖个好价钱。恰在此时，倚哥来到机房向母亲施礼请安。三娘正专心织布，考虑生计之事，见倚哥回来了，心想这孩子今天回来这么早，边问倚哥边下机子。

教子风波：三娘下机后，先用水袖打去身上的线头、灰尘，再向前走几步，一脚踏在门外，双翻水袖，看看太阳，再向前看看，啊，天色尚早呀！转身再看看倚哥，发现他神色不对。三娘抖了抖水袖，落坐。先问倚哥今日为何早回，再叫他先背书，后吃饭。倚哥背不过书，三娘开始发现倚哥辜负她的期望，厌学贪玩。忧心忡忡的三娘想借古喻今来对他进行教育，却根本无效。三娘焦急中想用“打”来吓唬儿子，使其发奋读书，不料儿子竟然喊道：“要打打你亲生子……”这句如此尖刻刺心的话是对三娘的无情打击，她高举着板子的手颤抖无力地落了下来。“家法”掉在地上，她颓然跌坐，一手扶额，一手倚案，支撑着摇摇欲倒的

身躯，几乎昏厥过去。三娘闭着眼，压低声音极其痛苦地唱“小奴才一言问住我，结舌闭口王春娥。”这段凄惋的长腔刚落，三娘猛地站起身来，双手颤抖，右单翻水袖看织布机，左单翻水袖看薛保，双翻水袖后退看自己，叫〔喝场〕，表示悔恨，失声痛哭。接着，三娘双抖袖，左右抖袖，大转身激越地唱：“悔只悔，悔死我”一段。薛保解劝，三娘叫长板“哎——”，委屈、悔恨，心潮翻滚难平，但她还希望儿子的话是从别人那儿听来的。而倚哥明明白白告诉她是“自己知晓”的。这沉重打击使三娘濒于绝望边缘，感情上的矛盾到了高潮。她悔恨交加，这数年辛苦、满腔热望难道一旦成了泡影！想到此，三娘的心碎了，她失神地惊呼，放声痛哭，在灰心绝望之下，她后退了几步看见织布机，左手指机，想打又有点打不下去，扭过头看一眼倚哥，下决心打断机头，再也无心下苦织布了。她双水袖打机头，再拾起掉在地上的板子打，薛保拉住板子，三娘推开薛保，连打数下，机上线全被打断。薛保拉倚哥跪倒求情，三娘压抑住心头悲愤，苦口婆心地讲说倚哥的身世，讲着讲着又想起那句刺心的话，气上心来，不愿再教子了。薛保用“激将法”，假意儿要带小主人去沿门乞讨，薛保的主仆之情感动了三娘，但又不好意思去挡住他们，焦急中拉住薛保，脱口说出：“哎老哥哥，你叫他跪着，跪着！”接着唱〔摇板〕“我有心不把冤家管，数年心血一旦完……”在这一大板唱中，语重心长地诉说了她十年来呕心沥血，为抚养倚哥成人所受的艰辛。说着说着气上心来，拿起板子又要执打，转身见倚哥哭藏薛保身后，三娘心软了，一看织布机，生气，又想打倚哥，转身举板子，倚哥哭着抱住母亲，三娘见儿子回心转意，心中的气全消了，一下子将儿子搂在怀中。

擅演王春娥的有润儿，赵杰民、董化清、陈景民、查俊清、王玉琴、张惠侠等。王玉琴扮演王春娥有独创之处。她除了高亢激越和沙中带甜的“满口腔”唱腔外，表演上以简洁质朴、大方沉稳而享誉艺坛。

春秋笔·杀驿　秦腔传统剧目，官衣正生唱做重头戏。剧情为：南北朝时，史官王彦丞遭诬陷，发配岭南，途中险被杀害。解至芦州驿馆，驿丞恰是当年于元宵节失却王公子的吴承恩。吴深感王夫人赠金放逃之恩，朝夕图报。今见王有杀身之危，不忍忠良含冤九泉，遂以身代死。该剧中“单、双弹须上帽翅”、“甩须”、“抖须”、“甩梢子”等表演特技，颇精彩。全场戏分为“忆恩”和“替死”两个段落。前者主唱工，后者主做工。

忆恩：吴承恩告别解差出门“背躬”唱〔慢板〕，“王老爷在京待我好，灯棚下我失却他的根苗。贤德的夫人待我好，二十两黄金放我逃……”唱完后在游弦、慢磨中忧思，从前台向后倒退，云手揉胸，然后慢慢向前走。单弹须上帽翅，打下。接着，双弹须上帽翅，打下。〔磨锤〕中后退，又在〔三锤〕中由后向前走，摆须上左臂。〔三锤〕完后，唱替死决心。

替死：下定替死的决心后，转身进门与解差商量，要替王老爷死。然后唱四句〔箭板〕完，粉墙留诗，言明驿丞挂冠夜逃。在〔倒四锤〕中走至上场门台口，双手提袍（端官衣），左右摆袍，由慢到快，〔拥锤子〕下场更衣。接着在帘内唱〔箭板〕“明朗朗钢刀出了鞘”（吴承恩

换着青色道袍，扎白板带，梢子偏坠），持刀〔三翻跃〕送上。〔慢磨〕中，以袖掩面倒退至台中，急转身。“双腿蹦高”，双手握刀柄，在〔乱杂〕中抖须，在〔磨锤〕中后退，在〔三锤〕中，急奔台口，转身跌倒，单腿跪地，再做〔磨锤〕抖须、甩梢子（左右甩、圆圈甩）。然后拄刀立起，接唱〔七锤〕“要替老爷归阴曹，大堂口里往里跑（三句吼）。”在〔倒四锤〕中，持刀扎“平式”亮相。刹那静场后，〔拥锤子〕进门，在桌上响刀道：“来来来砍我一刀！”扎刀刎颈架式。他的举动惊醒伏案而睡的解差，急起拦阻，并说明不许代死。吴承恩一声厉啸“这”！起〔乱杂〕锣鼓，抖须上左、右臂，上下“颤须”。“双顿足”由前向后，双脚退步。左右、上下绕圆圈摆须、甩梢子，锣鼓停顿后，呼“哎呀，大人哪！”，〔三压〕、“蹦子”上前与解差牵手白：“你今天杀了我，就为了我；不杀我，就害了我。说是你来，杀—杀—杀！”道白后，向前抛刀，“双脚高跃跪地”，折须含口，挽梢子（盘成髻式）。接着，脱袍，赤肩袒胸，抹黑窝子（涂眼角黑彩），拭“油利子”、“双旋水袖”扭头，“双背手”扎“犀牛望月”式子。解差唱两句〔紧齐板〕，施刀罩吴承恩头，腿跨吴头，做砍斩姿势。吴在解差腿跨头时，收“望月”式子，抽身、仰倒。二校尉（上差）急上抢头（假彩头），提吴首级亮式子跑下。解差“叫头”，起“尾声”曲牌，剧终。

该剧为秦腔名须生李云亭（麻子红）的看家戏，传演于和家彦、刘毓中，后又有伍庶民、米钟华、乔新贤演红于秦腔舞台。民国二十三年（1934）上海百代唱片公司灌有米钟华《杀驿》的唱片流行。诸名家的演出路子基本相同。有的演员擅长“帽翅”功夫，就在“忆恩”一段边唱边“耍帽翅”，表现吴承恩心潮翻滚、激烈的内心矛盾。刘毓中演此戏不耍帽翅，在“弹须”、“颤须”、“甩梢子”上颇见功夫。乔新贤演此戏“耍帽翅”技巧，颇有特色。

反长沙　秦腔传统折子戏。二花脸表演代表剧目。剧情为三国时长沙太守韩玄疑部将黄忠有投汉之嫌，将其绑赴法场问斩。魏延闻讯，为其乞情，韩玄不允。魏延怒杀韩玄，劫了杀场，救出黄忠，并强逼其同投刘备。该剧突出的特色是巧妙地运用“咬牙”特技刻画了魏延有勇无谋、简单暴躁的性格。秦腔著名净脚演员华启民饰演魏延，被誉为“活魏延”。全剧主要是“进帐求情”和“怒杀韩玄”两个段落。

进帐求情：魏延戴硬包巾，挂黑满，穿红箭衣彩裤，系大带、靠腿，掩红马褂，登厚底靴，挎腰刀。进帐先交了差。知韩玄要斩黄忠时，便向其求情。韩玄不允情，魏延怒目而视，磨拳擦掌，急转身，跨椅而坐。又气冲冲地走近韩玄逼问道：“督爷，你赦是不赦？”韩玄亦气愤地回道：“宁舍长沙，不赦黄忠！”魏延即回转身来，右手按住桌角嚷道：“怎么？你不赦！”边嚷边随着一声〔擂锤〕，走至台右角，双手翻腕一摊，亮住。咬牙咯吱吱响、搓手，向外一摊，起〔五锤〕锣鼓，表现出怒不可遏而又极力抑制的样子。接着，随〔五锤〕锣鼓倒场至台左角。又问道：“说是你赦不赦？”当韩玄说出“不赦”时，魏延立即随着一声锣鼓点回身，大踏步走至桌前，右手向桌边一按，怒目圆睁，咄咄逼人地吼道：“怎么，你还是不赦？”边吼边随着〔擂锤〕转身摆左腿，双手一拍又一摊亮住。慢慢地双手合拢狠搓，意思是：这样执拗的人真是无法说通，气得他直把牙咬得咯吱吱响，双目圆睁。随着头的转动，左顾右盼，眼珠窜溜

过来，窜溜过去，以示他思想在激烈地活动着，怎么办？不如杀了他！

怒杀韩玄：魏延拿定主意要杀韩玄，“哼”地一声，用右拳在左手心猛力一击，最后下定了杀韩玄的决心。在〔五锤〕锣鼓中，跨步倒场至台右边，极力压低声音，强忍怒气地一字一板地问道：“督爷，你若不赦黄老将军，我便要”，说到这里，他合着“仓、仓、仓”三击锣，大步流星地走到桌边，抓起惊堂木，狠狠地在桌上连击三下，大声吼道：“反你长沙了！”说完，走飞脚。又摆过来走过去地起唱〔带板〕，“可恼督爷你有差，把我魏延当娃娃。你若不赦黄老将，我魏延”唱到此，跨步走至桌左边，向台右角踏〔三锤〕，接唱“要反你这长沙。”韩玄接唱四句怒斥魏延，魏延又接唱：“你不杀我先杀你”，唱罢，抽出刀来迅速向左右两抹，杀了两边站的四个“角子”。然后，身子一扑，隔桌向韩玄砍去，一刀杀了韩玄，顺势前扑上桌，转过身来面向观众，左手提韩玄首级，右手举刀，右腿蜷曲，左腿斜伸登直，在“仓才才才……”中，坐桌亮相。接着，提头怒看，口呼“嗯！”咬牙咯吱吱响，示恨状。遂跳下桌唱最后一句，唱到前半句“看你饶他”时，合着“仓、仓、仓”三声锣，执刀在首级上割拉三下，再接唱后半句“不饶他”，在韩玄尸体上狠踩一脚，急下。

擅演魏延并会“咬牙”特技的演员有：彦娃、刘金禄、范仲魁、华启民、陈西秦等，刘金禄、华启民被誉为：“活魏延”。

未央宫·斩韩信　同州梆子传统剧目，正生表演代表剧目。唱做并重，是老艺人王谋儿的拿手戏，他在唱、做上独具特色，体现了梆子腔慷慨激昂的风格。剧情为：西汉开国元戎、三齐王韩信被吕后与萧何密谋设计，骗入未央宫，诬陷斩首。全场戏可分为“三闯宫”、“中计”、“获罪被斩”三个层次。

三闯宫：韩信正生扮演，穿红蟒、戴帅盔，挂黑三绺；萧何穿白蟒，戴相帽，挂白三绺。在唢呐曲牌伴奏下，萧何引韩信出场。韩信昂首、侧身，手扶玉带，足尖着地，微耸双肩，伫立亮相。表现出韩信的威武风度和恃才傲物的气质。二人行至中场，相互礼让，萧何先进第一道宫门，韩信后进，相随而下。武士校尉随即上场关门。萧何韩信二次返上，到第二道宫门前，又是萧何在前先进，韩信虽未动怒，但已露不悦之色，心中对萧何已有不满。他进后，武士又关二道门下场，吕后此时带四宫女上场，至下场门前桌帐之内坐下。萧何、韩信三次复上，来在第三道宫门，又相互推让，萧何胸有成竹，欲举步先进，此时，韩信已忍耐不住了，他怒目圆睁，微抖口须，甩了一个力度较强的水袖，昂首、傲然疾步抢先闯入宫门。萧何目视韩信，微微摇头，知其中计。顺手倒闩宫门，返身下场。

中计：韩信入宫，他左顾右盼，至帐前，跪拜高呼：“吾皇万岁！”不见应声，紧接着上步，二次再参，又未见应声。一向高傲自负的韩信，三声高呼后，不见动静，上前拉开帐幔，大吃一惊。在〔三锤〕中，顿时目瞪口呆，浑身颤抖。先是足尖用力，接着身体向前倾斜，背向观众，蟒袍颤动，头盔窸窣作响。此时，韩信已明白自己中计了，表现出触犯吕娘娘后失魂落魄之状。吕后下场后，武士持刀急上，逼韩信退步下场。

获罪被斩：吕后上场“坐殿”，传呼犯官韩信，予以追究。韩信手托帅盔(头扎梢子)，甩发上殿，以大段唱腔和道白，向吕后陈述自己登台拜将后，为汉室江山，东荡西杀，历尽艰险，立下了汗马功劳。这一段戏有集中的唱段，能充分发挥演员的演唱技能。通过这一长段唱，表现出韩信的居功自负、足智多谋、沉郁忧伤、悲凉凄惨、怨愤满腹及对萧何的激昂愤慨情绪，较突出地刻画了人物性格。韩信表罢这“十大功劳”后，满以为吕后会谅解、宽恕，施舍不斩之恩，哪料吕后却不动声色。他不觉大吃一惊，知道自己已面临灭顶之灾。在百般恳求无用时，他不得不拿出刘邦创业时亲授于他的护身符—“见天不死，见地不死，见了高皇不死。”高呼“高皇万岁！”仍无反应，自知无救了。他仰望天空，见芦席已经盖顶，俯视地上，已铺红毡，自知必死无疑了。这时，韩信悲愤交加，声泪俱下，痛恨自己一代开国元戎竟屈死刀下。他几次殿争，都被武士用钢刀逼退。这里的表演，身段动作幅度较大，先后三次面对刀斧手摆动髯口，长须均搭在钢刀之上，与其配合做戏。吕后令斩韩信时，韩信力争，说：普天之下的钢刀都刻有“信”字，不能斩信。这时，后宫转来了陈仓女，手执无有“信”字的厨刀，韩信见此，最后绝望了。他圆睁双目，微抖髯口，运用三次“喝场”，长声悲呼，一声高于一声，最后完全绝望，被斩。

同州梆子老艺人王谋儿在清宣统元年(1909)曾应“盖陕西”白长命之邀，与李桂亭同赴北平演出，颇受好评。王谋儿演《斩韩信》，被誉为“活韩信”。

金沙滩·数儿　同州梆子传统剧目，长靠老生表演的代表剧目，以做工见长。剧情为：杨继业忠心保宋，命长子大郎替宋王金沙滩赴宴。韩昌宴前行刺，大郎用袖箭射死北辽天庆王，引起一场大战。杨家损兵折将，八子伤亡大半，杨继业哭天喊地，收兵回朝。《数儿》这场戏主要表现杨继业的失子之痛。他料想这场混战中，杨家将死伤惨重，究竟谁死谁活，他急切地想知道实情。

杨继业穿大靠、插背旗，挂白三绺，手持大刀，趟马上场，至台中亮相。然后，飞鞭催马，在马上作左、右“搜门”，至左台口，手向台中一指，又飞马至上场门，再折马回身。在〔倒四锤〕的配合下，左手将刀从肩上拉下，作反挽大刀花。趁势一纵，接着，空中拧腰旋腿，使旋子纵上高台。将大刀斜担于右肩，左手平搭眉上，蹲势，极目四下眺望。五郎、六郎、七郎依次“搜门”，过场，下。杨继业站在高台上，过一个儿子，用手指点一下，然后伸一手指，表示计数。三子过完后，他又引颈、伸腰，极目远眺，左看，右瞧，再不见一个过来了。他才用左手伸出个八字，表示八个儿子，然后又伸三指，再看，再瞧，又作八与三的表示。在〔磨锤〕中，分数三次，又紧接着在〔三锤〕中，连数三次，再用手指比八字，又比了个三字，继而抬头极目凝视远方。接着，他微颤刀头，髯口飘动，再伸右手，越颤越快，直至浑身颤抖，大刀上缨穗也窸窣作响，左右甩须、吹须、髯口飘动。

迎敌：辽兵、将上场，至台中，杨继业正满怀伤子之痛，看见辽兵又至，国仇家恨难以遏止，把仇恨之力全注于手中的大刀，举刀一个“台漫”，纵身从高台上翻了下来，一搭一兜，

左右开弓，刀劈二番将，耍刀花，韩昌上，直扑杨继业，杨以大刀迎上，二人开打，杀得韩昌无法还手，大败而下，杨收兵回营。

该剧老生扮演，正生应工。同州梆子老艺人王谋儿擅演此剧。1956年，渭南地区朝邑剧团以此剧参加陕西省第一届戏剧观摩演出大会演出，员安民饰杨继业，行腔高亢悲怆，吐字铿锵有力，动作准确稳健，做戏细致入微，有独特风格。

太和城·五雷碗　西府秦腔传统剧目，正生、刀马旦应工代表剧目。以做工见长。表演动作造型粗犷、古朴、火爆，有浓烈的神话色彩。尤其是抡麻鞭、打五雷碗的技艺，独具特色。剧情为孙武子破戒，用麻鞭打殷夫人鬼魂及用五雷碗打广成子。全剧分"破戒"、"钉桩"、"鞭打"、"打广成子"四个层次。

破戒：〔流水〕牌子中，众弟子抬酒肉、麻鞭、庄斗等上，放至中场，分站两边。孙武子净脸扮装，穿披风、扎背(如折扇状)，两肩扎绣球花，手执宝剑急上。在〔倒八锤〕、〔慢磨〕中，走到台前亮相。三拜后登中场法台，端大酒碗，让众弟子饮，众不饮，推让躲避。孙武子畅饮，酒气大作，以遮鼻口。又以剑割肉，让众弟子吃，众堵口，躲避不吃。孙武子割肉欲吃，恶心难咽，勉强吃下，觉腹中不适。作酒醉、恶心、呕吐状，站于桌前左角。复觉难忍，翻身至桌右角。"啊"的一声(桌上碗内有草灰)，嘴对碗吹一口气，即满脸黑灰，形象改变。

钉桩：在〔倒八锤〕曲牌中，孙武子右手执惊堂木、毛笔，左手拿符，在〔慢磨〕中走至下场台口，一手捋须，怒目圆睁，向地上作搜寻、探视状。在〔三锤〕中，钉桩结束。复退于桌前，再以上述步法、动作行至上场台口钉桩。依次再给上场门、下场门各钉一桩。钉桩毕，再由法台取符，分贴于四角钉桩处。

鞭打：孙武子从桌上抽出麻鞭，右手执鞭把，左手食指与中指夹鞭梢剑指，双手抱月势于台前亮相。半圆场行至出场桌边，斜对下场台口，盘头抡麻鞭三响。再将麻鞭挎于脖子上，由桌上取笔、画符。行至下场门一边，左手拿符，右手拿笔，口念咒语，以符招女鬼兵随上，倒圆场行至原位，四目相视，推磨。孙武子笔含口中，执鞭，盘头绕麻鞭，向女鬼兵腰部抽去。鞭即缠绕女鬼兵身，复将鞭抽回，女鬼兵跃起，倒转一圈，鞭子抽回。抽第三鞭时，鞭响，女鬼兵呼喊，"啊"一声，内放火，女鬼兵下。孙武子做完"磨锤"动作，挂麻鞭于脖子上，复拿笔画符，另招一女鬼兵上，动作同上。依次共打四女鬼兵，然后又以符招殷夫人鬼魂上场，倒圆场至原位置，四目逼视。殷夫人突然以双手扫腰，孙武子低头抽鞭。连打五鞭，殷夫人发出凄惨的叫声，在火光中下场。孙武子以〔倒四锤〕抡麻鞭，在响声中下场。

打广成子：广成子上场，唱对子毕，登上下场口的高台。锣鼓声中，殷夫人率四女鬼兵藏于广成子高台后。孙武子率弟子追上，与广成子争执，双手执五雷碗向广成子打去(见特技"打碗"条)。空中碗响，火光中，广成子脸上挂了半个五雷碗。孙武子、殷夫人各自被自己的兵卒抬于空中，并各扎势亮相下。

秦腔、同州梆子亦有此剧目。西府秦腔演员王彦魁，西安(中路梆子)演员高天喜、阎国

斌，同州梆子演员王谋儿等，均擅演孙武子。著名男旦演员安鸿印饰演殷夫人，亦很出色。

双出五关　又名《东西五关》。该剧是西府秦腔独有的一种套本演出形式。它把《黄飞虎出五关》与《关羽出五关》两个不同朝代、不同内容的剧目套在一起，交叉演出。剧中主要角色黄飞虎与关羽为红生应工；殷纣王与曹操为大净（大花脸）应工，勾白脸。套演方式是以关羽挑袍为首场开幕戏；二场演黄飞虎祭奠贾夫人；三场又演关羽出关斩将。“西五关”演至黄飞虎出五关至投西岐结束；“东五关”则以演罢《古城会》为终。这种各按自己的结构，交叉演出的形式，俗称“套本”。它的脚色，一般是四个主角由两个演员承担，关羽与黄飞虎由一个演员承担，曹操与殷纣王由一个演员承担。黄飞虎穿黄蟒、黄靠，头戴帅盔；关羽身着绿蟒、绿靠、头戴夫子盔。殷纣王身着龙箭衣龙褂，头戴软王帽，曹操是红蟒黑相帽。演出中分别扮演黄飞虎与关羽、纣王与曹操的演员，只换服饰、头盔等，脸谱不变。这种演出方式，节约演员，用一本戏的演员可以演两本戏。有些比较大的戏班子，为了显示演员阵容的强大，则以两个花脸、两个红生分别扮演四个脚色，增强了同行当演员的竞争意识。

梅鹿镜·惊风　汉调桄桄传统剧目，贫生表演代表剧目，唱做工并重戏。该剧中“耍笤帚”、“耍草帽圈”的表演，别具一格。剧情为：范景梅赴京赶考途中与戎玉贞婚配，得梅鹿镜。入京考试后被国舅陶荣骗去宝镜，又将范打死装入柜中，弃之郊野。范醒后得中疯疾，幸遇王朝、马汉寻找新科状元，范景梅因此得救。本场戏就是从弃柜郊野开始的，分“出柜”和“学包”两个层次。

出柜：王朝、马汉自上场门出场，念对子，交代来意后，绕场。四家人抬柜自下场门上，绕场一圈，遇王、马后，扭头欲避。王、马二人发现可疑，交换眼色后，喝令停住。四家人忙弃柜逃下。王、马近前打开柜子检查。此时范景梅暗上，伏于柜后。王、马正检查中，忽然发现里边似乎有人，连忙后退。稍停，慢慢走近，复立即后退，喝喊。这时，范忽从柜中站起。头发散乱，衣服不整，上胸袒露，目光呆滞，傻笑着唱〔箭板〕“耳内里忽听得天河水响”，一个“窜毛”出柜。接着又一个“提筋”，朝后翻转，坐于柜上。接唱：“我浑身打颤似筛糠。”下柜，浑身发冷，冻得颤抖，东摇西摆，站立不定。唱：“是是是来明白了，原来是国舅差人，我执手……”两手一张，似手明白过来，急找。在地上捡起一个破笤帚，当作长枪比划，又觉得好像还缺什么，急切中，找不到武器，捡起一顶破草帽圈，抖了抖，觉得不象武器，便向空中一抛，跌下来时，他用头一接，正好套在头上，于是得意地笑了，并且两手庄重地作整冠状，表示有了头盔。这时还觉得手中的武器不称心，便脱了靴子，在手中一抖，然后接唱：“我手拿长枪短剑将、将他赶。”赶了一阵，见众人并不怕他，便莫名其妙地将笤帚夹于左肋下，用右手转动头上的草帽圈，慢慢地头也摇动起来，使草帽圈不住地旋转，越转越快。

学包：当范景梅明白他面前站的王朝、马汉是来找自己时，似乎有所省悟地问：“你们认得新科状元不认得？”马摇头。他又问：“你们认得我不认得？”王、马再摇头。他又说：“我

便是范景梅。"说时很认真，整冠、抖袖，拿起状元的架势，并将手中的笤帚当作扇子扇凉，觉得不得劲，又当作耍扇子一样，玩耍、旋转。王、马说他是个疯子。他即唱道："说我疯来我便疯……"说自己是孙悟空，就学孙猴相，作抽东海龙王筋、扯阎王的生死簿状。王、马说他是狂人时，他又自称杨二郎，边舞边模仿二郎戴盔、骑马、策马、提刀赶太阳等动作。王、马说要将他拉去见包相爷时，他又称自己是包相爷。学包公出场的样子，腆肚、整冠、整衣、舒带，走至台中摸草帽圈，右手高旋草帽圈，左手搂须。唱到"叫王朝马汉听"时，一看无人应声，自己又学王、马。接着右手把草帽圈平摆，甩于空中，使其落于右臂弯，转身弯腰答："有"。唱道："与相爷抬过了八抬桥"时，拾起靴子和笤帚，分别搭在两肩作抬桥势。旋即又学包公"坐轿"，口呼："咻，鸣锣开道！"最后唱"我和贼打本到龙廷。"作坐轿势下。

擅演此戏者，有王长龙、吴顺彦、孙世荣等。

黄天荡·审陶大　汉调二簧传统剧目，小生、老丑表演代表剧目，以做工见长。剧中江洋大盗陶大的表演颇具特色。剧情为：徐继祖金榜题名，官拜经略，一日接了告己养父徐伦之状子，心生疑团，便智审奶父陶大，乃知徐伦等原是杀父仇人。十八年前黄天荡杀官劫财一案始明。众贼被杀，苏氏合家团圆。该场戏可分"走单场"、"见徐"、"审陶"三个层次。

走单场：陶大头戴蓝苏，身穿鹅黄色团花衣裤，腰系白色大带，外罩鹅黄色道袍，脚穿白袜、云鞋。勾大丑笑脸，挂白扎，插白耳毛。手执中型白折扇。右手以扇遮面，在〔急急风〕中出场，疾速地以矮子步冲至台中，放下衣襟，扇落下，露出双眼，亮高势。贼眼骨碌转动，四下里盯扫，警惕是否有人，一个箭步跳到台左搜索，再一个箭步跳到台右察看，贼头贼脑，似老鼠出洞般警觉。见四下无人，跨到中场，凶猛地翻扇，扔开道袍，举扇遮阳，展身远眺。又敏捷地缩身，迟疑地摇着扇子，退回至上场门。合扇，摆出一副老太爷架子，让下书人前行。陶大跟至下场门"搜场"后，回身，右手抓道袍角，以袍遮面，矮子步走到台右角，又像猫一样凶猛地扔开道袍，撒开折扇，举扇遮阳，高势远眺。再落下扇子，勾身向前。迟疑地鼠行几步，似乎听到身后有动静，猛然，猴一样敏捷地翻扇、回身、踮着足尖看，证实了四周确无情况后，拧身急步奔下。

见徐：徐继祖领人役于官衙前迎接陶大，陶大右手摇着扇子从上场门上，边走边左盯右看，一见徐继祖带人前来，误以为办案公人，立即鼠样扭身缩头跑下。徐继祖连喊数声："有请奶父！"后，陶大才以扇遮面，出现在上场门。他警觉地从扇后露出半截脸，贼眉鼠眼地两次探头窥视，迟疑地急步走到徐继祖面前。他仔细打量后，断定确是干儿徐继祖，方高兴地与其打招呼。徐继祖向陶大跪拜后，陶大又得意忘形地跃坐在椅子背上，衙役呼"威！"陶大吓得跌坐椅上，四肢急忙收缩，惊慌失色，急躲椅后。指徐继祖头上的官帽道："为官的，你看你头上戴的这，"又指官衣"身上穿的那，小哥儿们一旁威呀威呀，威得奶老子立而不敢坐乎！"接着，扇子竖立垂下，指椅座。

审陶：徐继祖对陶大说："奶父陶大，你这也不知，那也不晓，黄天荡杀官劫财，你可知

道?”陶大做贼心虚,见问这桩事,心中一惊,吓得从椅上跌坐于地,椅向陶侧面倒下。陶大跃起,走至台侧,惊慌地急呼:“不得活,不得活!”旁白完,复至台中场,一只脚用力踏椅腿,椅子立起,陶大坐。在徐继祖的劝诱下,陶大自恃己为其奶父,不会把自己怎么样,况且徐继祖还说:“若还有人讲了实情,免他一刀之罪。”陶大便得意忘形,绘声绘色地讲述起自己当年在黄天荡如何杀官劫财。在这一大段有抑有扬、有紧有缓、层次分明的道白中,再加上形象的舞蹈动作,再现了黄天荡杀人劫财的罪行。徐继祖得知自己是徐伦养子后,问陶大要那件花罗衫作为凭证。陶大即表示自己去拿,徐继祖说让别人去取,他不行;说他年纪大了,骑马去取,他也不要。为显示自己江洋大盗的本领,脚力不凡,在徐继祖面前打了一通“十八响”后,跳上桌子,越窗而去。

该戏中,陶大这一脚色有三种扮演法,一为丑扮丑演,一为丑扮净演,还有一种是净扮丑演。汉调二簧艺人,擅演此戏者甚多,著名的有商洛陈忠洪(丑扮丑演)、西安郅长福(净扮丑演)、安康范大德(丑扮净演)。此后有张广明亦擅演此角。1982年,安康旬阳县文工团以此剧赴省汇报演出,刘成良扮演陶大,省电视台曾录像播映。

九龙峪·重阳女大战菊花龙　汉调二簧传统剧目,武旦、二净武打表演代表剧目。剧情为:宋朝时,杨延昭被困九龙峪。八贤王令詹太公之女重阳女挂帅解救。重阳女连下三关,战败菊花龙,遂平番乱。剧中“飞叉扎人”的表演,惊险而精彩,为汉调二簧独有之特技。全场分四个回合。

第一回合:重阳女徒手从上场门蹉步出场亮相。眼含焦虑,走碎步,抖手,圆场,绕台口后奔九龙口。菊花龙大吼一声:“哪里走!”提叉上场,一脚向重阳女踢去,重阳女小翻,至下场台口,踉跄背靠台柱。菊花龙耍叉花,紧转身将叉用力向重阳女头上叉去。重阳女过来,用力将菊花龙的双手往里一挡,两人趁势向里转身。重阳女用叉扫菊花龙“爬虎”。向台里紧转身,将叉狠狠地向菊花龙的头部叉去。菊花龙头一缩,造型亮相。重阳女下场,菊花龙拔叉追下。

第二回合:重阳女空手从下场门出,靠上场台口的台柱,接着重复第一回合的动作。

第三回合:重阳女从上场门虎跳上场,菊花龙追上,用叉扭重阳女的“爬虎”,又用叉向重阳女的腰部猛刺,重阳女就地翻滚避叉。重阳女绞柱起身,接前搠头,两人同时向里转身。重阳女夺叉,扣菊花龙的“爬虎”,转身用叉猛向菊花龙头部叉去。菊花龙顺势缩头避叉,重阳女的叉正好连菊花龙的裤裆一起钉在台柱上。重阳女急下,菊花龙拔叉追下。

第四回合:重阳女带小兵从上场门出,站上场门一条枪;菊花龙带小兵尾随其后,站下场门一条枪。菊花龙漫重阳女的头,居下场,重阳女将菊花龙刺来之叉向里一推,夺叉在手,菊花龙紧转身,上前夺叉,被重阳女用力一叉,叉在肚子上(带彩)。菊花龙双手抱叉,小兵将菊花龙齐裆抬起,造型亮相。

战宛城　汉调二簧传统戏。净、旦表演代表剧目,唱做并重。此剧曹操一角有净扮

丑演与丑扮净演两种演法，是一个融净、丑两个行当于一身而很有特色的戏。剧情为：曹操领兵攻破宛城后，宛城守将张绣使寡嫂在城楼弹唱、歌舞，卖弄风情以诱曹，曹操侄儿曹昂见其貌美，便掳之献于曹操。曹正与绣嫂醉卧于房，张绣乘机杀入曹营，典韦、曹昂战死，曹操狼狈败逃。剧中曹操逃跑中"辫须"、"背靴"的表演，饶有风趣，形象地表现了曹操的狼狈不堪。

随着报子报道："宛城起火！"曹操戴丑三绺（编成辫子，中间穿夹竹棍，棍头含于口中），与绣嫂相抱，从帐内滚出，曹昂一剑刺死绣嫂。曹操跃起，双蹦腿上椅，云手跨腿，双手抱胸，蹲椅亮相。曹昂道："父相还未穿衣。"曹操听了，转身跳下椅子，一串蹉步到帐前，错拿绣嫂的红袄，绷于身上。又翻身从桌上取一只靴子，穿脚上，取另一只靴子往头上戴，急切中，戴不上，只好背于肩上。这时，一把彩火从幕后撒出，曹操狼狈出门，右跨腿，一把彩火从胯下窜出，左跨腿，又一把彩火从胯下窜出。转身漫头，又一把彩火从头上撒过，曹操大叫："好火！好火！"耍须，口中竹棍翘起，胡须上下跳跃。又一把彩火迎面撒来，曹操急忙转身、坐地说："还在烧呀！"随即翻身，站起亮金鸡独立。一把把彩火相继追来，曹操双手打火，脚下一高一低地走动，口中不断挑动胡须下。

汉调二簧艺人邓天满精于此戏，他的表演很受观众欢迎。宋玉奎演出也用此技，以后再无人继承此戏。

张连卖布　眉户传统折戏，丑脚表演代表剧目，唱做并重。该剧语言幽默活泼，表演诙谐风趣，乡土气息浓郁，特别是"百戏图"的串演，滑稽可笑，很有特色。剧情为：张连嗜赌成性，将家业输光，仍不悔改。其妻四姐为养育子女，辛勤纺织。一日，张连竟将妻子让他卖布换米糊口的钱也输掉了，还在妻子面前编谎遮辩。其妻无奈欲寻短见，吓得张连急忙赔礼，并立志改过自新。戏从张连卖布回家，四姐见其空着手回来，心中生疑开始。共分"巧辩"和"串戏"两个层次。

巧辩：打击乐（三小件）配合，四姐左右、上下打量张连，二人走"推磨"各站一边，四姐问："你把布卖了，钱呢？"张连明知事情麻烦了，却故作镇静，顺手拉了把椅子坐下，用右手衣袖边扇凉边说："一二三借走了。"四姐又问："他何时还呢？"张连正在想计，手扶毡帽，眼珠左右两转，然后说："四五六日来还。"这时，四姐已证实他又把钱输了，生气地走到张连身边，欲抓其帽。张连迅速地来一个转身从椅上转到了椅后，稳了稳帽子说："'欺官莫欺轿，欺人莫欺帽'。难怪我赢不了钱，都怪你这妇人之手……"说着，又坐回椅上。四姐气急，用左手食指指张连鬓角说："强盗呀……"起〔慢西京〕。张连在音乐过门中，顺势右手扶椅子，向右一倒，蹲在地上，右腿蜷提，左脚尖挨地，双手半伸展，似鸭飞状。一个转身，用鸡上架之势，跳上椅子。蹲在椅子上说："莫上气，墙倒了，土还在哩么。"边说边从怀中掏出骰子，摘下毡帽，边掷骰子边回答四姐的问话。四姐连连责问他把家中的土地、家俱……都卖的做了啥？他都一一巧言遮辩，搪塞过去了。

串戏:张连在理屈词穷之后,凭他的巧舌利嘴,对四姐采取既哄骗又安慰的办法。接着,便巧妙地把近百个传统戏的戏名,用眉户大、小数十个曲调串联成“百戏图”,连唱带表演。摹仿生、旦、净、丑等脚色的声调、语气和各剧中主要人物的动作造型表演。如用〔打连厢〕调,唱四句词,表现出四出戏中四个花脸人物形象:“曹孟德下江南”左手搂须,右手遮袖,抬头眯眼向远处看,头向左、右、左三摆,左手丢须向左右看,下巴向前一“指”,表现出曹操八十万大军下江南,去攻打东吴的得意形态。其余皆为说谁学谁。

丑脚行当都有此看家戏。眉户老艺人张志中、李卜擅演张连,表演活泼诙谐。渭南地区华阴眉户剧团丑脚演员党安华演出此剧,亦别有情趣。

十二把镰刀 眉户现代戏,又名《一夜红》。剧情为:陕甘宁边区大生产运动时期,某村镇青年铁匠王二夫妇响应人民政府的号召,一夜间赶打出十二把镰刀,支援部队收割。该剧情趣横生,活泼诙谐,唱、做、舞



结合,充满生活气息和热烈气氛。全场戏可分三个层次,《打镰刀》是其核心。

王二包白色缎子头巾,结于前额。穿月蓝色布衫,外罩黑色砍肩,蓝色中式裤子,腰间勒红腰带。白布袜,黑圆口鞋。桂兰农妇装扮。

王二领了任务,急忙回家动员妻子桂兰帮他打镰刀。二人抬风箱、生炉子,开始干活。

打镰刀:王二和桂兰坐在各自的位置上。王二试风箱,唱〔闪扁担〕“扇起风箱软呀软溜溜……”唱到最后一句“就地里起了风”时,把风箱紧扇两下,表示要把烧红的铁拉出来打了,对桂兰喊“嗳,揭火盖子,快,快!”桂兰不知咋办,忙跳起身用手揭,怕烧。王二急喊“钳子,钳子!”等不及,忙把红铁夹出放在砧子上。桂兰才拿起钳子将火盖夹得高高的看着。王二又大喊“拿大锤!拿大锤!捣!捣!”桂兰丢了钳子,急忙取大锤,刚捣了一下,锤子一起,打了自己的头。“哎哟”一声,把大锤一扔,两手抱头。大锤恰恰打着了王二腿。王二“哎哟”一声,一只腿跳起来,连吹带揉走到桂兰跟前,边问:“要紧不要紧”,边给她揉头。桂兰说“不要紧”,站起来拿大锤。王二再三叮嘱妻子:“再一回你听见我把风箱‘霍托’、‘霍托’紧扇几下,你就用钳子把火盖揭开,见我把铁放到砧上,你就拿锤捣,小心你的头,记下没有?”转过身又过来说:“咱俩一人一下打铁时,我要是把手锤往前一指,你就停手,记牢!”接着又叫桂兰盖上火盖。王二拉风箱唱。桂兰照王二叮咛的那样,急忙用钳子揭开火盖,拿起大锤捣了一下,怕打了头,头向左偏,大锤向右偏,把她带倒,跌了个老虎吃天,王二过

去拿起大锤，把桂兰扶起，边拍身上土边说："看你，你把人活活的能急死！你这人啥都干不了！"桂兰生了气，说："我说我干不了，你一定叫我帮忙，把人家弄得打滚碰头，你还要说长道短。好，我不干了，你一个人干去！"王二赶紧说好话："你好，谁敢说你不好。来来来，闲话少说，再烧一炉火。"又拉桂兰，桂兰不干。王二又是赔情，又是，喊"敬礼"！同时拉桂兰道："哎看，我给你敬礼呢。哎，快看嘛！"桂兰一瞅，被王二的神气逗笑了。王二又拉桂兰快干活。桂兰撇开他的手，扭过身去。王二在桂兰身后，又扬拳欲打，又不敢打。接着，还是好话多说。唱〔勾调〕"……叫妹子你把头来转，莫要胡涂把眼翻。我这里上前，去逗她喜欢，逗她喜欢。"说着就用头顶桂兰，逗趣，逗得桂兰笑了，骂王二"不要脸"。王二乘机说："好好好，我不要脸。"两手按桂兰肩说"快坐下再烧一炉火。"桂兰娇嗔地把王二推过去，夹起火盖。王二笑了，坐下拉风箱唱〔岗调〕"……夫妻们吵一阵玩耍一阵，她恼我我不恼喜笑颜开。做铁活费力气烟熏火燎，为革命做工作不图赚钱。边区好普天下谁不见爱，八路军打日本忠勇双全。好政府好军队为民除害，老百姓来帮助原是应该。"这一回桂兰夹起火盖，二人很顺手地打了一阵子。最后王二将手锤往前一指，桂兰没注意，空打了一下，惊叫一声，锤脱手，王二慌忙起立躲闪。桂兰不好意思地说："我倒忘了你咐一指了。"王二高兴地说："这不算什么。你已进步多了。不要忙，慢慢就会了。"说完又弹了桂兰一响指。接着，又很顺手地干了一阵，两人都笑了。桂兰说："这回怎么样？"王二说："这一回么，你算是(弹响指)成功了。"风箱扇的越起劲了。桂兰显示出骄傲的神气，摇身摆头地说："当然要成功么，难道连这都干不了！"王二把桂兰夸奖了一阵，边唱边打。打好一把说："这一把镰刀马上就成功。"拿大剪，对桂兰说："来，大锤拿的稳稳的，瞄准，好好地捣！"桂兰拿起大锤，王二急忙挡住说："慢着，这一下打不好就前功尽弃，你要端端地下锤。"桂兰不在意地说："不要紧，你来。"桂兰打头一锤，王二担心地说："照准！"打第二锤时，王二又说："拿稳！"打第三锤时，桂兰手一慌，打偏了，把剪子打飞了。王二着急得又是拍手，又是顿足。桂兰用钳子把烧铁夹起来说："你看，这不要紧。"王二说："你懂得个啥，你这一下弄得不得完咧么。"桂兰嫌王二太认真。王二批评桂兰自私。桂兰生了气，又不干了。王二见状，口气缓和了，说："看看看，你又'罢工'咧！"王二拉桂兰拉不来，说也不听，想打不敢打，长叹一声，没了主意。低头思索，忽然，挤眉弄眼示意有了办法。他边说"好，你就不要管，我干我干。"边坐下扇了几下风箱，忽然大喊一声"哎哟"，双手抱脚，脚烧疼了。桂兰赶紧跑过来给揉脚，问他"怎么啦，不要紧吧？"王二故意"哎哟、哎哟"拉长声音叫。桂兰说："不要叫了，我给你慢慢揉。"王二忍不住哈哈大笑。桂兰才知上了王二的当，骂："呸，真是个淘气鬼！"二人在台上追打、兜圈转。风波平了，又开始干活。这一次先打后剪，没有出错。王二将打好的镰刀放到桂兰身边，自己拿钳子另找铁片。桂兰用手取镰刀，烧了手，惊叫。王二跑过去给揉，又给她手上"呸呸呸"唾了几下问："还疼不疼？我看，你还是先睡去，我一个人干。"桂兰说："不要紧，今晚我一定要帮你完成十二把镰刀。"王二惊喜地说："你当真有这种精神？"桂兰

表示当真。王二翘起大拇指夸桂兰大大进步了。接着，又紧张地打铁。王二边打边唱，捣铁后桂兰又锉镰刀。二人边唱边剪、边锉、边打。在王二唱完“八路军在前线越发威风”时，打完十二把镰刀，收拾工具。桂兰在锉最后一把镰刀，王二走到桂兰身边看着笑着。桂兰唱完“咱夫妻做一双劳动英雄”时，拿起一串串明光闪闪的镰刀，得意地摇动镰刀响叮当，笑眯眯地看着王二说：“你看，十二把镰刀都完成了，明天见了政委，他一定会夸你是好人的。”王二极其满意地说：“我是好人，你也是好人。”接着，二人喜气洋洋地且唱且舞后，又在轮唱中拿起镰刀，边唱边数。王二“一把两把”，桂兰“两把三把”……如此轮唱，将十二把镰刀数完。在落尾声中，王二与桂兰将镰刀绳子攀展开，摇的叮哩咚哩响。二人对视，会心地笑。王二退两三步后，摇起镰刀叮咚作响，得意地大笑。剧终。

该剧中的王二由黄俊耀扮演，王二妻桂兰由王琳扮演。1949年，该剧代表国家出席了第二届世界青年联欢节，于布达佩斯、莫斯科等地演出，受到国际上极高评价。黄俊耀还在眉户现代戏《大家喜欢》中，成功地塑造了王三宝这一生动的艺术形象。他不仅是优秀的表演艺术家，还是著名的戏曲作家。曾先后创作改编秦腔、眉户剧目二十余种。其中《梁秋燕》是他的代表作品。

擅演王二的还有史雷、王斌等；擅演王二妻的还有贺玉、田壮华、李瑞芳等。

梁秋燕·情投意合　眉户现代戏剧目。剧情为：梁秋燕藉和二嫂去田里挑菜之机与春生约订终身。该剧表演上清新、明快，富于浓郁的地方色彩。全场戏可分为“挑菜”和“情投意合”两个段落。

挑菜：梁秋燕梳双辫辫，穿粉红色镶花边的上衣，绿色镶边裤子，脚穿黑色偏扣扣鞋，踏着欢快的乐曲上场。她左臂挎竹篮篮，内放铁铲铲，脸上绽放出喜悦甜蜜的笑。轻捷地跑圆场，右手边指天边唱〔月调〕“阳春儿天，秋燕去呀田间。”秋燕在过门中退到台中心唱：“慰劳军属把呀把菜挖”，左手举竹篮，右手指篮。又在过门中跑小圆场，到左台口，双手举篮，左手在上提篮，右手在下托篮。唱〔五更〕“手提上竹篮篮”，左手翻篮，唱“又拿着铁铲铲”，右手举铲。唱〔岗调〕“秋燕只觉心里喜”，跑一个大圆场，接唱“放大脚步走呀走的急”。做一个小八步的扭身动作。唱“二嫂说和我一同去”，指一下来的方向，眼睛同时看来的方向。用了一个小跑步，回头再看了看。秋燕等得着急，又去下场门看。二嫂手提竹篮上唱〔戏秋千一串铃〕“春风儿吹来天呀么天气暖”，至右台角叫“秋燕”！秋燕小跑步到二嫂跟前，高兴地叫：“呀，二嫂，咱们快走！”二嫂在原地唱：“咱二人寻菜 去呀去田间。”二人同起步倒场，接唱“回头看，哟！（秋燕不解地看二嫂）你今日好打扮”。秋燕接唱“这平平常常嫂嫂你何必出此言”。二嫂接唱“白羊肚子手巾花牡丹，黑油油头发双辫辫”，二嫂边唱边把秋燕的一根辫子拉到了肩后，秋燕又把右边的一根辫子拉到了前边抚弄着。二嫂唱“绿裤子粉红衫，桃红袜袜实在鲜”。秋燕眼神随二嫂唱词看自己的裤、衫、袜。秋燕唱“这是我纺织闹生产，自己劳动自己穿”。二嫂接唱“偏扣扣鞋大脚片”，秋燕向右一拧，左脚抬起在右脚

后跟上一蹭，头一偏向后看，甜甜地一笑。二嫂接唱"这娃长的没弹嫌(关中方言，很好，没有毛病可挑之意)，近来就有点心不安"，指秋燕额。秋燕不好意思地把二嫂一掀，俏皮地转了一个圈儿跑了，越走越快。二嫂赶不上，唱"叫妹妹你慢一点"，在行进中，秋燕欢快地左手高扬铁铲，就地转身，右手指二嫂唱"二嫂子你没麻缠"！回头向二嫂招手。秋燕越走越快，二嫂快步追赶。到田间，二人挑菜。忽然，二嫂发现秋燕呆呆地看着一方，顺势一看，原是春生在那边。二嫂问起她和春生的事，秋燕诚恳地告诉二嫂说她俩都不好意思把话说明。二嫂鼓励秋燕今天就和春生把话说明。秋燕仍然没有信心。这时，春生叫二嫂到他地里挑菜，实际是在叫秋燕。她二人来春生地里挑菜，春生亲热地把他锄下的荠菜给二嫂往篮里拾，又乘机偷偷地给秋燕撂一把。秋燕会意、偷笑。二嫂怕自己在这儿他俩不好说话，便托故先走了。

情投意合：二嫂走后，二人反而有些尴尬，没啥说。秋燕一看春生，见他身上背心烂了，才有了话题，叫"春生，把你的坎肩脱下来，我给你拿回去补一补。把你的衬衫也洗一洗么！"春生不好意思但又顺从地脱坎肩给秋燕。秋燕恐怕被人看见，赶快把篮中野菜刨出来，把坎肩放在篮里，再把野菜盖在上边。春生和秋燕都想把心里话向对方说明，但是，都不好意思先开口。春生怕说出来，秋燕若不愿意，多丢人。只好心照不宣。春生欲旁敲侧击，秋燕故意打岔。春生不敢再说。秋燕想试探春生，故意装着给春生说媒，唱〔黄龙滚尾调〕"她给你洗锅、做饭、抱鸡、扫院，一同下地，劳动生产，欢欢喜喜，喜喜欢欢，又缝……新衣……"秋燕从台左到台右，边唱边表演，作缝衣的动作。春生问她介绍的对象叫啥名字，秋燕双手插腰，一本正经地做出媒人的架势，唱〔岗调〕："名字先不能告诉你，只怕着别人说是非。"他叫春生猜，最后互相都明白对方说的是自己。二人深情地兴奋地唱〔慢戏秋千一串铃〕"那一天，那呀那一天(秋燕在右，春生在左)，相亲相爱多呀多喜欢。"春生唱"咱二人竞赛闹生产"，秋燕接唱"看谁落后谁占了先"。春生唱"互助组农闲了把脚赶"，从台左到台右学赶牲畜状。秋燕双手向台里指，唱"家中事我给咱来照看"，春生双手向秋燕作交钱状，唱"我赚下钱拿回家交你管"，秋燕双手比划着缝了衣服送上状，唱"我缝下新衣给你穿"。春生从台右到台左边走边唱"地里的犁、耧、耙、磨我包管"，秋燕由台左到台右比划着唱"棉花的摘、锄、打、掐我承担"。春生又由台左向台右扬鞭啪响，唱"小叫驴拉耧得……咴胡打欢"，秋燕跟着作拉驴牵耧的动作，唱"我给你拉驴把耧牵"。二人合唱"劳动能把世事变，小生产变成集体农场大庄园，到那时遍地机器哗啦啦哗啦啦哗啦啦跑的欢。"二人兴高彩烈、欢慰地唱最后一句"咱夫妻喜欢喜欢多喜欢"时，春生将秋燕一根辫子撂到了背后，秋燕又将另一根辫子向后一甩，顺势将头靠在春生肩上。二人正在亲热，二嫂来了。开玩笑说："看把人喜胡涂了着……"秋燕羞得无地自容，红着脸，把头往二嫂怀里一钻，扬手打二嫂，说："哎呀，二嫂，咋不早早给人答个声，把人吓了一跳。"三人同笑。

该剧中，梁秋燕由李瑞芳扮演，刘春生由王斌扮演。

李瑞芳是陕西省戏曲研究院眉碗团的演员。《梁秋燕》是她的启蒙戏，也是她的成名戏。五十年代初，李瑞芳刚走上戏曲舞台，就在《梁秋燕》一剧中，塑造了梁秋燕这一富有光彩的艺术形象。她扮相端庄俊秀，唱腔甜润清脆，优美动听，表演细腻真实、洒脱大方。深受观众喜爱。《梁秋燕》一剧演遍全省，演出千余场，场场爆满，在观众中影响深远，曾有"看了《梁秋燕》，三天不吃饭；不看《梁秋燕》，枉在世上转"的谚语流传。1958 年在北京演出该剧，中央领导人周恩来、刘少奇、朱德、陈毅、贺龙、习仲勋等观看了演出后，亲切嘉勉。戏曲界梅兰芳、曹禺看了演出后，给予了高度评价。接着，巡回南方十余省演出该剧，场场爆满，受到好评。1980 年，陕西省电视台将该剧拍了电视。

金琬钗·借水　碗碗腔传统剧目，小生、花旦表演代表剧目，唱做并重。是碗碗腔的看家戏，极为流行。该剧唱词优美，唱腔委婉，做工细腻，刻画人物，形象、生动，艺术地体现了碗碗腔的独特风格。剧情为：汴梁崔护，长安初试落第，酒后郊外闲游，与桃小春邂逅，一见钟情。以借水消渴为名，表达爱慕之意。



桃小春花旦应工，上大头贴鬓片梳抓角，穿粉红色绣花袄裤、彩鞋，系雪青色四喜带和饭单，拿桃红色手帕。崔护小生应工，戴湖色学士巾，穿湖色绣花道袍，足登夫子履。

桃小春从下场门出场，手拿绣花绷子，走到台前先开个门缝向外探望，见无人，便推开双扇门，迈步出门，到台左角了望，见爹爹还未回来，便在一旁绣花等候。此时，崔护醉意上场而来。前进两步，垫一步，左手扶头，右手抛袖，起唱〔慢紧板〕，唱到"良辰美景观不尽"时，在游弦中看见桃小春，"哎呀"一声起板，接唱："把人的酒气解三分"，称赞其美。最后以"倒不如借水问一声"（落板）为由，欲上前与其答话。桃小春此时忽然转身，想去那一边看爹爹是否回来，恰巧与崔护相碰面，她羞涩地低下头，欲进屋去，却被崔护一声"大姐"叫住。崔捧袖躬身施礼道："小生这里有礼。"桃小春心中已倾心于崔，却不便交言，见崔施礼，也不得不还礼，一面用绣花绷子遮面，羞答答地回问道："君子施礼，莫非错行路径？"崔护见对方答了话，由衷地高兴，就很坦然地说："非也。小生酒后未醒，闲游贵庄，借杯水解酒，望勿惜吝。"桃小春毫不犹豫地应允说："既然如此，你且少等，待奴与你捧——水——来。"起〔八板〕曲牌。转身欲进门，见崔挡住路，她下巴一动，示意让开门口。崔护回头看门，才明白过来，面带歉意地后退两步让开。桃进门，崔即要跟着进去，迈起的右腿还没落地，不料桃一进去，右转身关门，崔只好将腿旋空收回，左脚单云步转向观众。桃关门后，钟情地嫣然一笑，抱肘快步从下场门跑下。崔护这才放下腿，起唱〔花音紧板〕，赞扬桃小春严守闺

范。并表白自己“我不是跳墙的张秀才，怎肯将你的名节坏。”在游弦中，桃小春端一杯水从下场门欢快地跑上。她右手去开门，突然缩回，退一步，绕腕指杯，再收回放在胸前，又摊开。接着，右手指杯子，向左绕场走三步，回头发现门下空隙，于是上右脚，掏左脚，存腿，右手伸指门下，略思索后站起，右手指指自己，又指杯，下巴向前一伸，表示我把水杯从门下递出，真是好办法。于是向门外呼叫：“君子接水，水到。”同时，下蹲递水杯于门下。崔护闻叫，即来到门前，见门并未开，这怎么接水？于是敲门“呆呆，呆呆”。桃目光凝视着杯子，等着崔拿去。听见敲门，意识到崔还没发现水在门下，遂又蹲下，用手在门坎上“呆、呆、呆”敲了三下。崔闻声，低头见杯，“哎呀”一声起板，唱〔花音紧板〕：“一盏琼浆门下过。”在游弦中迈左脚，掏右脚下蹲，右手端起杯子，先尝一口，再一饮而尽。接唱“顷刻掘井解临渴。”唱罢，朝门一望，再接唱“本当要二次再借过，恐她道咱太罗嗦。杯水怎救车薪火”。在游弦中来回踱步，思索着如何把门叫开，再看看她，说上几句话。终于想出办法，启发她开门。对着门户叫道：“大姐，请来接杯。”桃闻言，快步跑到门跟前，蹲下、伸手取杯，没有，再摸，还没有，摊手思索时，崔护敲门“呆呆，呆呆”两响，桃抬头一望，笑了。她即快步蹲下，又在门坎上“呆、呆、呆”敲三下，意思是让他仍从这门下递过杯来。遂后退几步，蹲下看着门下等待着。崔闻声向门下一看，不禁失笑，只好放杯于地，稍停，又将杯向台口挪了挪，然后站起，注视着杯子。桃见崔把杯放下，又拿起，就起立向后左转身，再蹲下去，又见崔将杯往远处一挪，便站起，含笑努嘴，右手往崔处一指，心里说，你真怪，杯子放的老远。随后，右侧身两手抡转手绢，双脚走碎步到门前停步。然后到台右角蹲下，右手顺地伸出，狠劲朝前一伸，取杯，左转身站起，杯口朝着观众亮住，再往崔处一笑，撇嘴下。崔见桃拿了杯子，后退两步，转身一笑，然后有所遗憾地思索着从上场门下。

兵火缘·拉伞　碗碗腔传统剧目，小生、小旦以做工见长的代表剧目。该剧通过“踏伞”、“拉伞”、“共伞”、“扭裙”几个细节，很细腻地表现出人物感情的不断升华，表演颇具特色。剧情为：宋末辽金战乱，书生蒋世隆在兵破汴梁城后，偕妹瑞莲仓皇出逃，途中被乱军冲散。世隆寻找呼叫瑞莲时，恰遇与母失散的王瑞兰，又值雨天，于是二人共伞同行，患难中互生爱慕，几经曲折，终成眷属。这折戏就是从他们患难相遇开始的。



蒋世隆文小生应工，戴贫生巾，穿素道袍，登夫子履，挎行李包，携雨伞。王瑞兰小旦应工，头包彩绸，穿绣花小袄、长裙，系腰包。

踏伞、拉伞：蒋世隆听到女子啼哭声，以为是妹妹瑞莲，便冒叫了一声。王瑞兰听见，心想定是母亲在呼唤自己，就循声应答上场。二人一见面，才知是误会。蒋即施礼道歉，就要离去。王瑞兰既未找见母

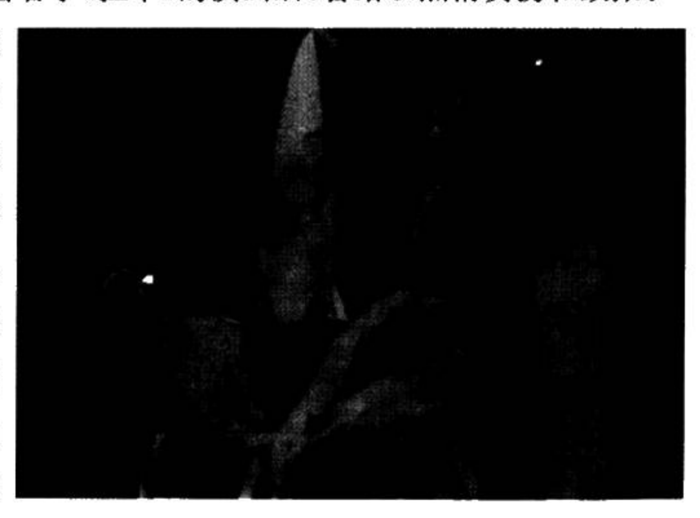
亲，便请求蒋世隆与她一块儿逃难。而蒋以“男女同行多有不便”为由相拒绝。他举步欲走，在台右左转身想拾起刚才放在台中心处的伞。王瑞兰见蒋要走，急中生智，右转身绕半圈，与蒋同时伸手拾伞。两人对面，都觉不好意思。蒋下意识地，痴愣愣地盯着王瑞兰。王即羞怯地转身避过其目光。蒋又去拾伞，王眼见蒋即要拾伞而去，就在蒋刚抓住伞柄的瞬间，她右脚偏移，踏住了伞头，并羞答答地扭过身去。蒋世隆双目呆呆地落在王踏伞的脚上，猜着王瑞兰的心事。王扭过头来发现蒋低着头不住地看着她的脚，不好意思地急收脚，快步掩面走向台左方。蒋趁机拾起伞，挎上包裹，轻拂伞上灰尘，由台中心走至台口，将伞夹在右腋下，向台右方移动。王瑞兰一见蒋拾起伞就要走去，急忙紧抱双肘，跑碎步，张臂绕场追赶。追上后，右臂翻裙，左手小心翼翼地抓住蒋挟在腋下的伞，猛一拉，伞已到手。她赶紧扭过身去，将伞藏在右腋下。蒋遂之向怀里一看，不见了伞，回头看，王正拿在手中。便问道：“你怎么将我的伞拿的去了？”王低头答道：“你，你不带我同行，我，我就不给你这伞。”说着，又将伞柄伸给蒋，蒋急抓，她又忙抽回伞。蒋无奈，只好说：“你不给了，我也就不要了。”遂拂袖而去。王这时意识到不还伞也留不住他，就急忙从后边绕道拦截住蒋说：“不要伞，还是不得走！”蒋见又挡住了去路，踅回身转向台后中心区，王紧跟不舍，边走边说，终于使蒋答应带她一同逃难。

共伞：二人同行，忽然天色突变，风雨交加。蒋即打开手中之伞，一阵大风，把伞吹得几乎连人带走。蒋猛使一个拉转动作，才将伞撑在头顶上。王也使了几个避风雨的翻身动作。在〔紧板头〕的锣鼓声中，蒋向外翻，到台中面向观众；王向内翻，钻在蒋的伞下，同蒋背靠背。蒋抬左腿包足，右足单走云步；王翻腰包走云步，两人边走边唱。唱完，蒋在台左，看见王淋着雨，把伞让给王。王欲接，又不好意思，蒋又躬身礼让，自己却也淋在雨中了，忙翻左袖掩挡雨珠。王见状，接过伞，从台中向台左前方斜走，望着淋雨的蒋，唱了一段感激仰慕蒋的内心戏。走至台中，对蒋唱道：“你我同打一把伞，一步一步走向前。”蒋听此言，既高兴又惶恐，见王走近自己，急忙说：“小生是不要紧的。”随之来了个弧旋形的大转身，从台右角避到台中后区。王二次又走近他，他又从台中转到台左角，第三次走近，蒋又要躲避，被王用伞勾住了头部，他仓皇向后退时，触到王撑伞的手上，急向侧避，王又跟上，蒋再躲，王偷笑，然后慢慢靠近，小心翼翼，避免碰了他。此时，二人并肩站在台中，面向台右角，悠悠向后退至下场门，然后双双起步，向台右前方斜度迈进。王起唱，在对唱中相互了解了身世，二人在王举的伞下就地向左转圈。

把扶、扭裙：雨已停了，蒋即收拢伞。王已看中了蒋世隆，希望双方有个亲昵的机会，便故意跌倒，唱道：“一跤跌倒泥水埃，叫君子你赶快，赶快伸手扶我来！”蹲在台中，伸手呼叫。蒋在前边正走，听见呼叫急转身，小步快跑到王身边，伸右手去拉，王伸左手去把扶。当两只手快要碰上时，蒋忽又将手缩回，忙把伞柄递给王。王暗笑其书呆子气，并双手把扶住伞柄站了起来。接着她又故意将身往后一闪，蒋快速地用伞柄扶住其腰。王看着蒋的背身，

抿嘴嗤鼻一笑。蒋看见王的“裙儿湿了”,建议她“解下来”。王却有意以手示意,让蒋给她解开结在身后的带儿,蒋面有难色,迟疑不前。王一再催促,并靠近他。蒋不好意思地将身子离得老远,伸手为其解开结口,然后转身用袖擦汗(羞赧得脸上沁出了汗珠)。王取下腰包,又故意要蒋帮她扭裙。不管他同意与否,一下子将裙子的一头扔给了他。蒋急忙接住、低头、面向里;王笑着看蒋那不自然的神态。两人向同一个方向扭裙子。王发现后,扭头笑了起来,并将裙子轻轻一拉,使蒋仰起头来,看着她用手示意是怎么扭的,蒋也憨然地笑了。随后,二人对面,在〔花梆子〕节奏中,越扭越紧,越扭越快。最后两人相互爱慕,终订婚约。

1960年,大荔县碗碗腔剧团以此剧参加了陕西省新搬上舞台剧种会演大会演出。刘云饰蒋世隆,王玲饰王瑞兰。周扬、吴雪看了《拉伞》的演出后,曾给以热情赞扬和鼓励。



王魁负义·打神告庙 阿宫腔传统剧目,花旦表演代表剧目。其旦脚舞长水袖的技巧很有特色。剧情为:正义善良的妓女敫桂英去海神庙进香途中,搭救了赶考落榜、饥寒交迫的王魁。二人山盟海誓,结为夫妻。桂英供王魁攻读三年,送其上京应试,临行前又到海神面前盟誓,王魁诺言富贵后决不相负。王魁高中后入赘相府,捎书与桂英决绝。桂英悲痛欲绝,急奔海神庙质问海神,后自缢身亡。

《打神告庙》是全剧的高潮。敫桂英接休书后犹如炸雷击顶,气得心碎神迷,陷入了精神失常状态。她时而疯迷,时而清醒,恨怨满腔。孤苦伶仃的桂英心中悲愤至极,又哭告无门,忽然,她怀着一线希望急奔海神庙而来。在〔急急风〕打击乐中,敫桂英碎步“撩袖”背身出场,至九龙口,“缠袖”、“背袖”走圆场,接着“甩发”,转身面向观众。在〔四击头〕锣鼓中,踏武生丁字步亮相。然后转身“双背袖”、“双拖袖”,飞步绕∞字圆场。唱〔紧带板〕:“王魁今日负了义,哎——去向海神——”在急切而悲愤的情绪中,闯进了庙门,冲至台右角,紧蹉步,双抛袖,向海神拱手,接唱“问原因”。跪步向海神爷哭诉了自己满腹的悲愤和委屈,祈求海神对质作证。当求神不应时,她不满地用水袖轻甩海神,又连忙收回水袖。她唯一的希望破灭了,恍恍忽忽在乐曲中徘徊到上场门,一个“双托塔”水袖后,慢慢后退。此时,她已步法凌乱,眼神呆痴,水袖舞“切片”,随着浑身的颤抖,向后倒退着,退至舞台前右角,眼前出现幻觉,她发现判官站立身旁,一线希望促使她高呼,用“浪里翻”水袖向台左蹉步,又“双翻”水袖、“双跪步”扑向判官,悲切地恳求作证,判官也无动于衷,又一次使她大失所望。她神志恍忽地勉强挣扎站起,一个“云里翻”水袖,侧身碎步斜走,用水袖两甩,怒视判

官。忽又发现小鬼，她步履踉跄地向小鬼奔去，舞了一个“一柱香”水袖，蹉步至台右，双凤水袖大翻身，抱住小鬼腿呼叫，时哭时笑，哀求其作主，却见其狰狞冷对。她惊恐地后退至台中，静思神鬼为何俱不同情？她完全失望，痴呆后退，水袖上下飞舞，接唱：“判官拒绝作见证，小鬼也不吭一声，这才是叫天天不应……”反复伴唱，敫桂英小圆场后至原位，吸右腿向左跨，双水袖外翻，转身打出，快速旋转，猛定位。左水袖搭于右臂，右水袖上翻，扎高势。然后接唱：“都欺我孤苦的敫桂英。”随着长〔擂锤〕(得儿……)鼓点，起双袖分别作左、右“卷花”带“抽袖”，使水袖从头顶绕到背后再至面前，双水袖如此交替绕动各两次，脚下退走碎步，再急上步使双“冲袖”复到台前。“抓袖”向台内侧使上“冲袖”接翻身，前“抛袖”收到〔擂锤〕一锣上。紧接着唱“敫”字时，撤左步，左袖同时挑起落在腕上。唱“桂、英”时，右袖挑起转腕反掌接住水袖，原地转身，从面前双分袖、抖袖出去作“水底鱼”姿态。紧接着甩发，大翻身纵身一跃，“跨步卧鱼”上了香案，仰面呼天、问神、打神。在叫天天不应，呼地地不灵时，气愤已极，在桌上来一个平转身向下“抢背”下桌。摸出丝带，双手“单托塔”，一个“大翻身”，眼望远方，切齿叫道：“王魁呀！我就是死了，也要报仇。”双水袖拖地，后退，紧接着“大翻身”手抓丝带，单臂挥水袖“龙摆尾”亮相，自缢终场。

1960年富平县剧团以该剧参加陕西省新搬上舞台剧种会演。李珍珠扮演敫桂英，京剧名旦尚小云为其指导水袖技艺，李珍珠深得三昧，在该剧中较贴切而富于变化地运用了“飘”、“抛”、“背”、“搭”、“揉”、“抢”、“双绕”、“一柱香”等水袖表演技巧，成功地塑造了敫桂英这一艺术形象。

紫金簪·哭簪　弦板腔传统剧目，闺门旦唱做并重之代表剧目。其特色是刻画人物心理活动细腻，高寄玉哭簪的表演身段采用了皮影戏的一些动作，别具一格。剧情为：宋吏部尚书高元贯嫌贫爱富，逼女儿与夏昌时退婚，另嫁宦门。女儿寄玉不从父命，夜对聘礼紫金簪哭诉衷肠，思念未婚夫夏昌时，丫环秋虹设计相约夏于花园相会，发生了一系列矛盾波折，终成婚姻。

《哭簪》是高寄玉白日抗父命后，夜晚在绣房独守孤灯，对簪哭诉的一段戏。开幕后，高寄玉凝视左手中的紫金簪，哭得昏然入睡，侧身斜坐倚案，右臂曲肘支颐，脸左侧微微昂起；左臂长伸几案，拇指与食指紧竖簪柄，脸上泪痕犹存，嘴唇和鼻翼蠕动着。在〔蚱板子〕轻声紧垫中幕启，高寄玉被惊醒，左右顾盼，然后欠身。翻袖顾影自怜，木然徐立，眼睛盯簪，欲哭，日间抗父退簪的情景犹在眼前，心中痛酸。轻起哭腔〔垫板〕，唱“更漏残烛泪尽人影消瘦”！在无可奈何的过门旋律中，徐收左臂，转身，持簪，垂袖，低头踱至窗前，推窗遥望长天，唱〔慢板〕“纱窗外星辰散残月如钩”。〔压锤〕、〔渗锤〕中“软腰”。板子催转〔紧板头〕，高寄玉左云手翻身，右抛袖，抓袖指簪，唱〔紧板〕“昼夜间紫金簪不离我手”，抽噎、亮弦，叫散，唱“倒教我高寄玉泪洒胸头……”，甩腔中碎步，软腰，皮影摇身，右拂袖，呆视、执簪，〔三锤〕中滚白，哭簪时皮影摇身，至“我岂能屈从父命……”时，猛然捧簪，反云手右翻身，

盯簪,叫散唱“污我清白了”!却苦无良策,双抖袖,在跌荡的正板头中,茫然移步台口,唱抒情的〔八字头型〕(正板)对簪诉苦诀别:“紫金簪本是金丝扭,你和寄玉命相投,爹爹逼我无路走,他也把你往外丢。”转〔紧板〕“我愿与你常相守,簪断人亡两不留;钢刀难断紫金扣,玉碎金销不低头。”决心已定,唱〔六字头〕(正板)“紫金簪,匣内收”,急忙碎步到案旁,欲放金簪,忽发现嫁衣,〔压锤〕软腰,〔一锤叫散〕:“一见嫁衣恨心头……”〔碰列锤〕放簪、舞袖、退磨步,双冲袖,缠袖,反抛袖,拖袖,斜身云步奔入侧幕取嫁衣,〔拥锤子〕中,高寄玉已是气忿难忍,五内俱裂。将嫁衣撕毁摔于地上。

1979年乾县弦板腔剧团参加陕西省纪念国庆三十周年献礼演出大会,演出了该剧。车秀花扮演高寄玉,杨巧言扮演丫环秋虹。中央电视台、陕西省广播电台曾录音播放。



赖朋吃面　商洛花鼓传统小戏,小丑表演代表剧目。剧中的“转碗”、“倒乌龙绞柱”技巧的表演,很有特色。剧情为富家子赖朋不务正业,家产荡尽,流落街头乞讨。一日讨要至妹家中吃面,其妹责斥,赖朋不听,两相争吵,妹忿然夺碗,幸妹夫回家阻止。妹夫蒙冤,朋于破庙中得知原凶,为其明冤。后朋妹与其夫助朋改邪归正。全剧以“吃面”、“拽面”最为精彩。

吃面:赖朋身穿破衣裤,头扎旧白布巾,足穿草鞋,手拄棍,端破碗,作乞儿状上。已经连饿带累地眼发黑、腰发软、腿发酸,迷迷胡胡,不觉来到了妹子赖花家门前。赖花见哥哥成了这般模样,赶快请到家中,并为朋端来一大碗热气腾腾的面条(碗内放长纸条),朋已饿极,急接面碗,谗涎欲滴地就要吃,不料热碗烫了手,又舍不得放下碗。便用手指将碗拨拉得旋转起来,先慢后快,越转越快,直转的人眼花缭乱。接着,他迫不及待地狼吞虎咽起来。面还很烫,他边吹边往嘴里塞,似饿狼一般。赖朋嘴里只顾吸面,赖花在旁数落,责备兄不务正业,把一份家产踢蹋光了。赖朋起先顾吃,不吭声,后来听赖花越说越带劲,忍不住顶撞起来。

拽面:赖花见兄长仍执迷不悟,忿然夺下赖朋手中的碗。不料面条特长,朋吃在口中咽下之面随之带出,赖花趁势往外拉,越拉越多,疼得赖朋蹲在地上捂住肚子,赖花还往出拽,朋双手抱膝作前后滚翻。头、手着地、两脚在空中乱蹬,猛一使劲弹起,作了个倒乌龙绞柱,跌倒于地。这时,幸亏妹夫回家制止,并令赖花重做一碗,让赖朋吃了。

过去花鼓艺人大都能演此戏,现在能演者惟有洛南艺人童广明。

六斤县长·过河　花鼓戏剧目。剧情为:县长牛六斤和队长一起抬遇大水阻隔的残疾人南有余过河。该场戏的表演幽默、明快,其中的“矮子舞”颇为精彩。

精神焕发的残疾人南有余,肩扛长长的自制鸡槽,喜气洋洋地在欢快的音乐节奏中,



走矮子舞步上场。他两腿弯曲交叉，成半矮状。上身挺起，头和整个身子后仰，左右摇摆，双腿交叉行进。表现出一种自豪感。双臂和臀部向左摆动时，头、腰、腿、脚则向右倾；双臂和臀部向右摆动时，头、腰、腿、脚则向左倾，上身和头向后倾仰，收腹。在行进中，如此有节奏地交叉摇摆。行至中场，身子扭动(槽不动)，槽经后颈换至右肩。左手扶槽，身子倾斜后仰，洋洋自得地扭着矮子舞快速行进。唱："急忙走"，过门中，槽换至左肩，接唱"急忙跑"。唱到"跑"字时，左腿弓起跳跃。左手扶鸡槽，右臂扭秧歌式大幅度前后摆动。上身倾向左边，右腿向后勾起，在矮子大转身中，右臂轻快地甩开。欢快地唱"我给鸡娃去送槽"，扎一个优美姿势，身子向右一倾，眼向左看鸡槽，双手随眼神向左指。唱"牛县长"，左腿成矮子腿，支撑全身，右腿弓起，右手掌猛拍一下膝盖，翻手成伸大拇指状，接唱"好领导，救我残人命一条"。右手掌抚胸，有节奏地前后摇动上身。表现出他对党的无限感激之情。在过门中，大转身后，将左肩鸡槽背在后腰间，双手分别按在长鸡槽的两端，左上右下，右上左下地摆动着，原地踏步走两步，再往前走。背向观众走至台中心，头小幅度欢快地仰摇，头、臂、槽同时摆动。表现出南有余内心自得喜悦之情。接着，慢慢悠悠地椭圆形转身，唱"大摇大摆穿村过"，以矮子身形、秧歌舞步法，双手按鸡槽大幅度摇摆，脚下原地掏八字舞步。掏完四圈后，左脚带右脚，左手带右手，身子向同一方向做推拉形矮子舞四步。至台左，鸡槽上左肩，唱"一溜风穿过了小石桥"。用兰花指从胸前向上绕一圈再向左一指，眼珠和上身随手势转。接着，起右步作过桥状。双手扶鸡槽，头微低，右脚上桥，双手和身子向前微倾，眼睛向下看桥下水，提心吊胆，全身提起，右臂将槽托起。左脚向右换时，全身展开，这样走四步矮子步。接着，在舞蹈起伏中行进过桥。过桥后接着过砾石。跳砾石，跳三四步后，身子向前倾斜，便跌跌撞撞地向前跑齐步矮子步，随惯性转身，鸡槽从脖颈后换到了右肩。唱"换个肩直奔洲河套"。过门中，右手托鸡槽，小矮子步走半圈，突然，看见河套里涨了水。接唱"哟！这下把乱子董齐了！"道白："唉！来时河里干干的，没想到回来时水库放水，没个桥，砾石也淹了，这下麻达咧！"



着急。

过河：南有余被河水阻隔，正在焦急中，队长来了，要背他过河，水深，背不过去。恰在此时，熊社长和牛县长也来了问他们到哪里去，南有余回道："回去呀，叫水给隔住了。"牛县长立即说："……咱三个把老南抬过去！"南有余一听县长要抬他过河，激动得不知所措，慌忙拿起鸡槽在台板上磕了两下，说："这不行！"牛县长和吉队长抬起鸡槽，熊社长扶南有余坐在鸡槽中间，两手分别把在牛县长和吉队长的肩上。静场，南有余百感交集，热泪盈眶，哭腔道白："嘿，县长、社长、队长都帮我哩，我还有啥过不去的难关哩嘛！！"吉队长对南有余说："有余哥，坐稳！走！"这时，幕后伴唱："奇哉怪哉，楸树上结了蒜苔。自古都是民抬官哟，共产党的官儿把民抬。"南有余将半瘫的双腿交叉坐在鸡槽上，在欢快的音乐节奏中，上下舞动着。三人在伴唱声中同做涉水舞蹈绕场。

该剧中牛县长由费庆民扮演，南有余由冀福记扮演。冀福记博采众长，把生活中腿有残疾的人行走之形状与戏曲程式中的"矮子功"结合起来，创造了一种"矮子舞"。以此形象而夸张地塑造了南有余这样一个身患残疾、心地善良、淳朴厚道的山区农民的艺术形象。给观众留下了美的印象。曾有外省几个剧种的同行前来学习"矮子舞"。

一文钱　道情传统小戏。剧情为：秀才史书与财主林色为一文钱，争持不下，告于县衙，一文钱终被县官所得。该剧为讽刺喜剧，滑稽风趣。其中的"矮子步"、"耍脸蛋"、"动眉毛"、"闪帽翅"等表演，颇具特色。

秀才史书穷愁潦倒，欲向财主林色借贷。林色不仅不借，还将史书推倒于地。史书坐地，一转身拾得一文铜钱。林色硬说钱是他丢失的，要史书还他。秀才不给，两人争夺，林色抢得。史书追赶要钱，林色急吞钱入腹。史书气急败坏，告于县衙。

县老爷谭才听见堂鼓声，急忙一手拿纱帽，一手提着半截红官衣，以矮子步上场亮相。接着，念："正在后堂数元宝，忽听堂鼓咚咚响。急忙戴上乌纱帽。"说着，戴上纱帽。急走矮子步进入公堂。他两手端纱帽于右，两眼从纱帽上边向左一看；又端纱帽于左，向右一看。见告状者是位穷秀才，便不屑一顾，显出一副道貌岸然相，表现出很斯文的样子。听见秀才说是为钱财告状。老爷以为有油水可捞，态度一下子变了，安排衙役款待秀才。秀才下去后，老爷命财主上堂。财主也回道：为钱财而来。县老爷听了，心中高兴，很得意地做皮影摇身动作指着林色急问："钱财？多少钱财？！"林色回道："一文钱。"县老爷不信。命衙役唤上秀才来对质。秀才今天在老爷衙门吃了顿饱饭，心中暗自高兴。听老爷传唤，急忙来见。老爷问秀才："到底是多少钱财？"秀才回道："一文钱。"老爷听说确实是"一文钱"！十分气愤，非常失望。今天上了大当，吃了大亏，一文钱没有诈到，反贴赔了一顿饭。老爷又气又恨，急将左手水袖往公案上一扑，再把右手水袖往大印上一盖，整个身子都爬在了桌子上，惊慌地喊道："一文钱！"接着，两臂伸开，头、身后仰，一下子瘫坐在椅子上。稍倾，他以慢矮子步走出公堂。起"苦音"，唱："偷鸡不成蚀把米，反折了一顿饭未得铜钱。"后起伴唱拖音。

县官今天吃了亏，气的两个脸蛋肌肉颤抖，下巴胡须上下抖动。思索如何把损失了的这顿饭钱捞回来。右侧身(向观众)闪帽翅，又左侧身(向观众)闪帽翅，再背向观众摇双帽翅。接着，两水袖外翻，表情颓丧。接着双水袖提起又打下。蹲势，双翻水袖背后，又从后肩搭上，随着矮子步的行进向前甩出。左手提官衣，右手端玉带，思索。水袖双翻向外，转身，猛然静止。弓背，左脚跟着地脚尖朝上，背左手，右手无名指和中指轮换弯曲上下绕动，表示在思考对策。要想方设法将那文钱掏出来。苦思冥想无主意，问衙役有何办法？衙役告诉老爷：用香油能把钱灌出来。老爷一听很高兴，说："行！得多少香油？"衙役说：二斤。老爷扳指头算，问："二斤香油多少钱？"衙役回答：一串钱。老爷又掐指头算，说："二斤香油灌一文钱，不是大大折本了吗？不行！"眼珠上下骨碌骨碌两滚，猛然肃立，说："扯掉香油，用——水——灌！"接着，右手甩袖，左腿抬起与膝平，左手提官衣，起"欢音"，老爷以欢乐自得的快矮子步左右摇摆行进。然后两腿弯曲端官衣，左手提官衣，右手水袖上下摆动，矮子步急回公堂。命衙役将财主林色拉下去行刑灌水。林妻不忍丈夫受苦，急忙跪在堂下求老爷免刑，她愿献上一文钱。县官得到一文钱，喜得眉开眼笑。一屁股坐到椅子背上，头和身子后仰，翘起二郎腿，左手拿钱，右手指着钱眼儿，头左右摇摆，喜看铜钱，活动眉毛。先左眉毛忽闪忽闪上下跳动、看钱；再右眉毛忽闪忽闪跳动、看钱。"动眉毛"形象而夸张地表现出了县官一副爱钱如命和贪得无厌的嘴脸。

该剧中县官谭才由冀福记扮演，秀才史书由马仲倩扮演，财主林色由田井制扮演。冀福记是商洛花鼓戏演员，工丑行。他曾扮演过《屠夫状元》中的胡三，《状元与乞丐》中的状元，《六斤县长》中的南有余等，塑造了一系列栩栩如生的形象，受到观众好评。他的表演风趣自然，夸张适度。《一文钱》1960年被西安电影制片厂搬上银幕，放映全国。

杨二舍化缘·站花墙　八岔戏传统剧目。1959年经王道中改编，成为八岔戏闺阁旦、丫环旦、小生表演的代表剧目，唱做工并重。剧情为：书生杨遇春，家境败落，执婚约投亲，岳父欲昧婚事，拒不相认。未婚妻王美蓉闻知，带丫环梅香花园遣闷。巧逢杨遇春化缘到此。二人墙头相会，互诉衷肠，并交换信物，表示决不相负。该戏前段重歌舞。王美蓉主仆花园观景抒情，运用了八岔戏旦脚贯用的道具——手帕、扇子，作各种富有民间色彩的八岔舞蹈。主仆二人载歌载舞，欢快活泼，很有地方特色。全场戏可分"游园"和"相会"两个层次。

游园：王美蓉主仆下绣楼后，梅香唱完："小姐走前奴走后，走一个狮子滚绣球"时，作"黄龙缠腰"舞姿。二人在台中对面站立，双方左右脚各交叉半步，在〔长板〕锣鼓中，二人左手舞帕，右手作"挽花扇"，作"高桩"。先是王右梅左下腰，然后二人贴腰左右拧身。王左梅右下腰，再贴腰转身，王在后作"高桩"，原地左右翻身。当梅香唱"走一个珍珠倒卷帘"后，作"倒卷帘"身段。二人居台中(相距一米左右)，面向观众并排站立，在〔长板〕打头中，二人摇手帕、舞圆扇，轻微摆动，前俯后仰，脚步一拍一下，向前走四拍，向后退四拍，反复两次。

再前走后退各两拍，反复两次，原地前俯后仰各一拍，反复两次。然后二人贴身倒卷换位，再交叉向台左右两侧小跑摇扇呈扑蝶状。扑下时扇子铺地，伸起时斜闪腰面向后场。下来走内荷花唱“穿过大庭走过院……”先走线拐子，唱到“十字径前铺平路”时，二人站一条线上作平展翅动作。在间奏锣鼓中，二人舞“挽花扇”，小梭步左右分开，然后荷花入水，配高矮式唱“柳荫下桥头上玉石栏杆”。在通过露水台时，走小跑步法，来到刺玫架前时，两人走颤颤步，大撒手，王唱“刺玫挂着我的发”时，小锣一击，王定格仰头作挂发状，当梅香要“连枝带发一起掐”时，王唱“挡住丫环慢动手”，双手挡梅香。两人双手，在唱腔中绕圆圈，唱下句“切莫毁坏老爷的好意”时，就势推开梅香。接着二人走向鱼塘，倚栏照影、进花园、扑蝶等，全是载歌载舞的表演。当梅香摸上花墙玩耍时，杨遇春来了。

相会：杨遇春作化缘道童扮相，在〔长板〕起头中斜背身划弧上，手执笤帚，绕帚、背帚，手挽数珠，凄凉地平视左方亮相。然后边走边唱：“正行走抬起头用目观看”，右手举笤帚，左手反翻袖，仰起头观看。看到岳父王怀家后花园的金匾，一怔，接着怒骂，被丫环梅香听见，她诧异地注视着遇春，并责怪道童不该辱骂老爷。杨遇春气愤地唱道：“慢说你家老爷，就是你小姐我也要骂她。”这一下激怒了梅香，她要报与小姐。杨心想，这正好，便用激将法反激梅香去报，因为他此刻正想见见王美蓉，想知道这个与自己青梅竹马的王小姐如今是否变心？美蓉听了梅香的禀报，撒扇一怔，又合扇思索：是谁敢骂父相？又想：他为富不仁，挨骂也是应该，奇怪的是为何还要骂自己？于是她命梅香搭了梯子，自己上前观看。念道：“美蓉上墙来，举目把头抬。墙外无人走，现出道童来。”在念“墙外无人走”时，小锣一击，她撒扇作抱月状，杨此时踱步。念完第四句后，王平扇定神看，在与杨四目相对时，梅香气呼呼地道：“就是他在骂人！”王这才合扇收回眼神，略一思索，不热不冷地质问道童：“我与你无仇又无恨，你骂我美蓉为何情？”杨见是美蓉，便以“……只恨人情太冷淡，错把我碧玉当青砖”的比喻试探她。美蓉听后暗喜，便借口要喝茶，支走了梅香。下面的戏全是用对唱的方式表演，表现其爱情。

1956年安康汉剧团曾以该剧参加陕西省首届戏曲会演大会演出。黄贤明饰王美蓉，龚尚武饰杨遇春，邹安友饰梅香。

三封官·解带　大简子戏传统剧目，正生、青衣旦做工见长的代表剧目。表演以自然、朴实、动作生活化为特点。剧情为：明正德皇帝朱厚照乔装私访大同，因错行路径，腹中饥饿难熬，恰遇杨氏为夫送饭。正德王上前讨要，杨氏慨然相赠。食毕未谢，杨氏即去。正德王过意不去，追至其家，正逢其夫亦回家。叙述了大同知府贪赃枉法、鱼肉乡民诸罪恶，正德王即解下金丝宝带，让其凭此面陈丞相。这折戏就是正德王饥饿难忍时，杨氏赠饭，正德王“喝麦仁”的表演。

正德王从上场门出场亮相，坐中场。当他说到“孤王”二字时，觉得说露了嘴，惟恐暴露了帝王身份，忙以手捂嘴，左手“山膀”，眼神中表现出警觉的样子。起坐，走至台口，先左、

再右“山膀”。又左看、右看，双手平摊，表示并无人听见，摇头复坐。说罢“待孤王跨动龙驹”时，起坐、整冠、理须、紧紧玉带、抖一抖披风，大转身上马。抖马，然后，慢台步绕∞字形，唱“一心访贤走一程”后，于上场台口勒马收式下场。

杨氏在音乐声中出场，亮相，走∞字形，唱“手提竹篮南山往”后，于下场台口收势，从台里绕上场台口。正德王持马鞭从上场台口绕奔下场台口，猛一勒马，右转身至台中，与杨氏相撞。正德王双手勒马，右包腿后退，收势下马。杨氏亦后退，唱“手遮脸来扬长去”，双手举篮子遮右脸，侧身从上场台口斜插下场门口时，正德王与杨氏同时举步，从下场台口绕至上场台口，右手抓披风，左手向杨氏作招手。杨氏止步，走至台口。对白毕，杨氏唱“将麦仁放在土台上”后，双手捧碗至中台口半蹲，将碗放在地上。正德王左手捋须，抬左腿，右手按掌、侧身后撤，看碗。唱“双手捧起莲花碗”后，侧身、弓箭步、双手捧碗、收势。左手举碗，右手指碗。当唱“吹开龙须饮麦仁”时，胡须摆在右臂上，双手捧碗至唇边，右侧身，欲饮又止。右手推碗向前，右手掌心向碗遮鼻，表示麦仁饭味道不好闻。右手举碗齐肩平，丁字步收势。唱“在朝中我吃的山珍海味”时，左手作弹琴状，慢慢从胸前向左移动。唱“这一股臭气难、难、难、难”时，双手将碗朝前推，弓箭步，又将碗移至唇边，头往右摆，双手推碗至左前方。合着音乐节奏，反复三次后背对观众，仰头作饮麦仁状毕，正面收式。

大筒子戏，表演较粗朴，穿着随便，纯生活化、口语化表演较多，民间风味极浓。

赛畜会·赛畜路上　陕北道情现代剧目。该剧中陕北民间骑毛驴舞蹈化动作的采用，颇具地方特色。剧情为：春生与桂花因牲口喂得好而得了奖，并结良缘；另一青年因把牲口没有喂好而婚姻产生波折。本场戏重在表现参加赛畜会途中，各种骑驴人的不同舞姿，很有风采。

首先出场的是黄桂花与白彩霞。黄左手在前，右手在后，马鞭斜担于右肩，左腿在前斜向右伸，足尖向左，足跟向右，右腿在后，膝微弯曲向左伸，足尖着地，双足永不调换地踮步前进，如坐马势，头和上半身随着马走的节奏，前后颠簸着。白彩霞左手搭于黄左肩，右肩挎一包袱，右手按黄腰部，随着乐曲节奏，两人同颠并进，表示同乘一骑。她俩由靠近屏耳幕登场后，面向天幕，侧身右移，临近下场门处，逐渐转身，面向戏众，以不变的舞姿与舞步先后向左右、台角前进。上坡时，右手高抬，头后仰；下坡时，右手下落一些，身子微向后仰，眼向前方下视。过河时，前一闪，后一闪，同时作马跳跃姿势。

在二人作下坡势时，乐队奏陕北民歌《赶牲灵》，另一对姑娘骑马上，接唱《赶牲灵》，舞步与舞姿同前。在她们下坡时，有一中年男子作偏坐驴姿势舞上。他面向天幕，两臂交叉于胸前，两手抱肩，口角叼着系有布烟包和玉坠的旱烟袋。双目微闭，双腿平叉，侧身前进，一副悠然自得的样子。上坡时，右肩高，左肩低，下坡时，左肩高，右肩低。在他作过河偏跳时，又有四青年分骑两马上，边舞蹈边议论谁能夺魁。

在议论声中，一位七十多岁的老人骑驴上场。老者头戴红疙瘩瓜皮帽，鼻梁上架副眼

镜，胸前吊着眼镜盒、牙签。留长白发，身穿黑色衣袄，外套蓝色大褂。由孙女牵驴，儿子扶着。老人面向前，左手在前抓鞍，右手在后抓鞍。孙女手提马鞭侧行，儿子左手扶老人肩背，右手扶腰。三人同走碎踮步前进。这时，春生由台右侧台口的耳幕里牵毛旦的毛驴上。春生双腿叉开，右手提马鞭表示拉驴。驴走不动了，春生将马鞭倒在左手，用右手指其屁股，作欲打状，走至台中，和老者相遇。老者指责春生不该将驴喂成这样，后在儿子的劝阻下，与儿、孙同下。春生唱道情〔耍孩调〕，表示自己晦气、倒霉、冤枉，下。

最热闹的场面是两个老婆分别骑两个毛驴。上场正舞中，内喊“驾”，接着，刘毛旦骑着春生的马跑上，将两老婆撞跌毛驴下。毛旦在头上擦汗，冲两老婆一笑，两老婆在地上扭捏作疼痛状，又挣扎爬起，艰难地爬上毛驴，口中念叨着，呲牙咧嘴地下。

该剧 1964 年由清涧人民剧团集体创作，曾参加陕西省第二届戏剧观摩演出大会演出。

刘春生由王有才(A 角)、张世恩(B 角)饰演，黄桂花由王培英(A 角)、侯凤莲(B 角)饰演，白彩霞由刘翠花(A 角)、师淑贤(B 角)饰演，刘毛旦由张光前(A 角)、李志清(B 角)饰演。

打金钱　陕北二人台传统戏，二小(小生、小旦)表演代表剧目。该剧特色是男角舞彩绸，女角挥花扇，从彩绸中穿绸花，十分精彩。舞步多为秧歌步，也采用戏曲一些步法和身段，表演自由活泼，手中道具还可随剧情变换，具有地方独特的艺术风格。表现一对青年夫妇以卖艺为生，二人在大街上打金钱、唱莲花落的情景。全剧共分八段，每段的唱词、表演各异。

第一段：男角先登场，一手执金钱板，一手持扇，脚踩八字步，边打边上场。走至台口亮相。自报家门后说：“观见今日天气晴朗，不免将我的娘子唤出，到大街上卖艺一回了。”接着扭身唤娘子，其妻在内应声后，走戏曲小旦步，手执花扇，扭摆而上。夫妻逗趣对话后，男角叫板说：“来来来，来者！”起〔慢板〕，男扎“回头望月”势，女扎“拜月”势。接唱〔流水〕，男：“提起世事太不平。”右手打开扇子，翻手下压，唱“富的富来穷的穷。”然后，散扇、背扇，模仿贵妇人态。男：“有钱的花天酒地把福享。”打开扇子，耍公子看花状。女：“穷苦人卖艺来求生。”抱扇交手于腹郭。男：“嘣来一个八嘣。”作戏曲武生亮相势。女：“哎来哎嗨哟。”用扇子漫头花，扎武旦势。男：“乒”，女：“乓”。合：“好难打的一个金呀，钱呀，莲呀，花呀，花花花花花落。”此即为一段完。

跳四角后，接着开始第二段至第七段，内容大都为表先朝古人，配合词意，模仿古人动作。虚词副音拉到紧处，男的丢掉金钱板，奏过门换道具为霸王鞭，女角左手拿手帕，右手执扇。给男角身后预先插一条带把的红绸子，长一丈多，缠在把上。二人合唱副词时，男角举霸王鞭浑身响，女角举彩扇，围着男角转圆场。

第八段：男角左手执霸王鞭，右手舞彩绸，从上场门到下场门，走∞字形，舞彩绸舞各

种招式。女角耍花扇，从彩绸中穿绸花，并肩扇、背扇、云手扇、风摆 柳扇等各种姿势，这是全剧最精彩处。最后，男唱："有心多打三两对。"女唱："二郎担山赶太阳。"以下为乒、乓，合唱虚词拉副音，到最后一个字上，扎势亮相。

该剧1965年由延安地区绥德歌舞团在陕省第二届戏剧观摩演出大会上演出，受到好评。王向荣、陈佩业、苏彦明分别饰演过男角，武玉英、李月琴饰演女角。

王佐断臂·断臂 豫剧传统剧目，须生唱做工并重戏。表现南宋时，宋营参军王佐为说服被掳金国的陆文龙回宋报仇救国而断臂诈降之事。该场戏的表演特色是巧妙地运用眼神和形体动作，层次分明地表现出王佐断臂前波澜起伏的复杂心态，准确地把握了人物性格。全场戏可分为"焦虑"、"启示"和"断臂"三个段落。

焦虑：王佐戴黑纱帽，挂"黑三"，着黑色褶子，罩对帔。在〔游场〕中，低头，背手，拖着沉重的脚步出场。踩着鼓点，一步一板、心事重重地踱步。猛然抬头，眼睛直视前方，接着向左一看，又向右一看，凝神思索，走至台中转身，右臂挥水袖里翻背手，走入书案。眼神仍视前方，摇头、叹气，然后慢慢坐下。

王佐心事重重地思索着。夜深了，他右拳支额思索，慢慢入睡。稍倾，"梆、梆、梆"三声梆响，惊醒王佐。他抬起头，心中无限感慨地唱〔慢板〕"听刁斗打罢了三更三点，遭惨败(转〔二八板〕)避江南定都临安。"唱到"岳元帅为此事愁眉不展"的"展"字时，站起，右手拳狠击桌面，唱"俺王佐食君禄枉生在人间"时，瞪眼睛，喘气，满脸恨怒地坐下去。往桌案上一看，发现古书，眼睛一转，定在书上。翻书、摇头，看不下去，仍翻着书，偶然看到有关苏武的篇章，有所触动，唱〔硬起二八板、碰板〕"那苏武有气节可钦可敬"，情绪激昂，离书案，伸右手出拇指赞扬苏武的民族气节。"好惭愧虚度光阴这一生"，与苏武相比，感到惭愧，从而激发了他诈降金国，说服陆文龙的决心。唱"热血男儿心不平"，想起那英勇善战的小将陆文龙本是陆登之子，他为何不报杀父之仇，反作兀术义子来攻打宋朝?"定是兀术把他蒙"。猛然抬头，眼睛一瞪，伸右手向下平压，唱"俺王佐决心去诈降金营偷把他提醒"时，右手收回举于头上，头向右微微倾斜，眼视左前方，唱"那文龙他必定反金投宋营"时，上右步，右手在胸前环绕。接着情绪昂扬地唱"俺王佐一定要前去立大功，落一个(甩腔)万古扬名"，从"落"字开始退步，双臂左右伸开，转袖，双袖甩起，退右步，双手在胸前上下分划，上左步跟右步，双臂向上举，喜悦地仰头，眼睛上视，兴奋地来回踱步。

启示：再仔细一想，又觉不妥，诈降，金兀术岂能相信！一时又陷入焦虑绝望之中。王佐低着头，踱步沉思，摇首、叹气。又返身书案，翻阅古书。情绪极度焦躁，拿一本书翻翻，放下，再拿再放，反复三次。最后拿一本书翻阅时，看到"要离断臂刺庆忌"的篇章，受到启发。"断臂"二字对他刺激特大，瞪眼，双手颤抖到浑身颤抖，啪的坐下，呆若木鸡，斗眼(即秦腔的对眼)，眼睛直直地看前方沉思，猛有所悟："唉呀有了。"起立，迅速离开书案，走到台中白："想那古人要离为了刺杀庆忌就能断臂诈降，俺王佐为了顺说文龙就不能断臂诈



降吗?”这时,随着〔慢丝鞭〕鼓点,王佐眼睛由慢到快频频闪动后,凝视前方。背左手,右臂曲于胸前,白:“我决心了!”左转身,背右手,一个大抖袖,水袖甩搭于左肩上,转身抽下,大步走回桌案。

断臂:王佐决心断臂诈降,立即修书给岳飞。他展纸挥毫,左手捋须,右手提笔,在〔紧二八板〕中,边唱边写,越写越快,唱到“一命亡”时,搁笔,折纸装封。接唱“一封书信写停当”,在“仓、仓、仓”三声锣中站起,唱“抬起头四下望”,走出书案。小圆场中,上右步,伸右臂,接唱“幸喜无人在身旁”,双臂左右伸开,小摇手,再上左步,左弓登;忙挽袖,提腿右转身,右弓登,唱“忙解衣露臂膀”时,转身,左臂握拳举于胸前。唱“沸腾血热满腔”时,双手在胸前环绕,左臂举于头顶,立起抬右腿,小蹉步转身唱:“抽宝剑”,回身走向挂剑处,抽剑后退到台前沿,猛转身,右手抽出剑,目光凝视剑锋,抬左腿,小蹉步后退。转身,右手伸剑冲观众,右手扶于脑后拉开帽带,猛吸气,作惧怕状。接唱“放寒光”。唱完“咬紧牙”时,举剑亮相,目光如炬。边唱边侧身向台里蹉步,转身甩纱帽,抖开水发,大步跨至台左桌子后边。左手握拳平伸,左臂半袒,双目圆睁,左手高擎长剑,跨丁字步浑身哆嗦,接唱“万古留芳”。王佐眼睛盯视桌子,右手挥剑猛然砍下,重击桌案,左臂同时迅速缩入袖内,甩剑,一个桌上“滚背”,从桌后翻跌到桌前,昏倒于地。

擅演王佐者有西安市豫剧团演员张敬盟。张敬盟祖籍山东曹州府,受家庭熏陶,从小酷爱戏曲艺术,随父学艺,六岁登台演出走红,人称“六岁红”。自后在五十多年的艺术生涯中,主演了《王佐断臂》、《二堂舍子》等近百个剧目。在须生行当的唱腔和表演艺术上取得了显著成就。特别是在表演上,他博采众长,精益求精,形成了做功细腻、不落俗套的独特风格。在《王佐断臂》一剧中,成功地塑造了王佐的艺术形象。1956年陕西省第一届戏剧观摩演出大会上以该剧获演员一等奖。1957年赴北京演出该剧,得到中央有关领导人好评。中国唱片出版社还将该剧录制成唱片,播放全国。1986年陕西音像出版社又将该剧中王佐的表演选场重新录像播映。

舞台美术

陕西戏曲的舞台美术，端倪于金、元时代，其时戏曲演出的服饰、化妆、砌末，已见初形。陕西今存的一些金、元戏台、乐楼建筑，已有分割前后台的布帐和上下场门(古门)。描写陕西洛水岸边民间生活的元杂剧《货郎担》，有了末、旦、净、丑等脚色行当设置。舞台演出时使用了桌、椅、银两、包袱、船桨、竹马等砌末，对于戏曲人物的化妆，也提出了“披秉”、“素扮”、“蓝扮”等具体要求。

明末清初，随着秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄等梆子戏的出现，演出舞台装备了帷幔、台帐、一桌二椅和桌围椅搭，分割前后台的雕花隔扇和上下场门的帘子。表现宫廷和民间生活以及武打所用的各种砌末渐臻完备。以明代宫服为基础，形成的一整套戏曲服饰，初具规范。随着脚色行当的发展，出现了黑、白、红、金黄等多种颜色的脸谱艺术和各种谱式。

清代乾隆以后，净脚脸谱出现了粉、墨、青、红，纵横于面的复杂构图。服饰、砌末亦逐渐齐全(乾隆年间凤翔戏画)。清代末期西安、汉中等地相继出现了许多戏装作坊，专门设计制作具有地方特色的服饰和砌末。宫廷演出所采用的一些机关布景和彩砌，也不断传到陕西。据清光绪十六年(1890)长安大德盛班所用八副戏箱帐单统计可知，秦腔班社当时演出所用戏衣、鞋帽计有蟒袍、花帔、道袍、袖衫、都督冠、王帽、软巾等八十一件，砌末有门帘、木刀、枪、云红旗等五十三件，装扮有口条、梢子等四十一件。

二十世纪初期，随着戏曲改良活动的兴起，舞台演出开始采用汽灯或电灯照明。西安等大中城市出现了配合灯光变幻的纸扎布景和绘画布景。条件优越的陕西易俗社等剧社还采用了转台及机关布景。北京等地出现的古装戏服饰和化妆，也被引进和采用。伴随着一批时装戏剧目的上演出现了许多仿照现实生活的服饰、化妆及砌末。民国二十七年(1938)以后，延安平剧研究院、陕甘宁边区民众剧团和关中八一剧团等戏曲表演团休，为适应革命现代戏演出和改造旧剧的需要，配备了专职舞美人员，汲取话剧、电影的舞美手段，设计制作服装、布景和道具，并直接采用生活化的服装和器物作演出服饰和道具，演员化妆也多倾向于生活化。在艰苦的物质条件下，舞台美术为戏曲的演出创造了典型环境，帮助了人物形象的塑造。

中华人民共和国成立后，大批新文艺工作者和大专院校毕业生分配到剧团，充实了各

剧院团的舞台美术工作力量。全省各级院、团相继建立了舞台美术工作队(组),专业分工也日益细致。随着物质条件的改善,省、地、县各级戏曲院、团都购置了比较齐全的服装、道具、音响及灯光设备,改进了工艺,提高了化妆、服饰及布景、道具的设计与制作水平。二十世纪六十年代中期,“样板戏”的普及和演出,使戏曲现代戏舞台美术出现了求实求真的倾向,人物的化妆、服饰,舞台的布景、道具,要求仿照现实生活,加以创造,力求真实。服装面料则趋向高档化;此时期各剧团程度不同地添置了追光灯、转盘灯等先进的灯光设备和录音、扩音等音响效果装置。

1981年4月中国剧协陕西分会舞台美术学会成立后,开展了各种形式的舞台美术交流、研究和讲学等学术活动,提高了广大舞美工作人员的专业素质和技艺水平。据1982年统计,陕西有戏曲舞台美术人员近千人,分布于全省一百余个戏曲表演团体。1982年9月举办的陕西省首届舞台美术展览,展出了二百多位舞美工作者的一千三百多件作品。其中,一百五十二件作品获奖,并选出部分作品参加了全国舞台美术展览,标志着陕西戏曲舞台美术跨入了一个新的阶段。

化　妆

陕西戏曲角色化妆,在金元时期已有俊扮、净扮之分(见元杂剧《货郎担》)。初为黑白两色,称之“粉墨作场”;后用黑、白、红三色化妆。明末清初,秦腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄等梆子剧种相继形成,出现了以黑、红、白三色为主的图案式脸谱化妆(明正德九年凤翔木版戏画《回荆州》)。清代前期,净、丑脸谱化妆谱式更加丰富,开始形成成套格局。生、末、旦的洁面化妆出现了抹彩、画眉、戴网子、勒水纱、吊眉、包头等化妆技法。清乾隆四十四年(1779)以后,旦脚的化妆又发展出梳水头、贴鬓的扮装技巧,使人物扮象更加俊美、俏丽(清道光杨懋建《梦华琐簿》)。民国元年(1912)前后,龙套演员不化妆;小生须生一概不擦粉,只于两腮稍抹胭脂或土红。老旦、正旦仍用包头,但不施胭脂,仅擦少许宫粉。花旦、小旦梳水头,贴人字形齐鬓或干鬓,插几支大银钗,戴几朵假花,吊几串水银珠子即可。净、丑均需勾脸。旦脚眉形短而细,生行眉形粗而立。二十世纪二十年代后,化妆技术有了很大改良,旦脚的人字形发额中间加上了小云遏儿,脂粉较前加浓,画眉、抹口红更为考究,干鬓改为水鬓,齐鬓改为花鬓,水银珠子一律换上五光十色的水钻、点翠、金银头饰,有的还采用了古装楼发髻。生脚也涂脂抹粉,人字形额子变为圆形,眉形因人物不同而有所变化,各行当化妆多用水色,以石腊或菜油调剂,颜料主要为胭脂、硃砂、烟墨、宫粉等(民国三十六年陕西易俗社《革新运动专刊》)。民国年间(1912——1949)出现的时装戏和现代戏,开始用传统戏的化妆形式,后改用仿照生活真实的生活化妆。

中华人民共和国成立以后，普遍采用油彩化妆，增加了黄、紫、雪青等色，色彩更加鲜亮美观。六十年代后，旦脚化妆讲究多样化头面装饰，闺门旦、花旦、小旦戴大头或发髻，贴七页或九页花鬓，不加刘海，饰银泡头面，插素绢花。古装头髻亦有发展，出现了玉环髻、螺髻、抓髻等多种式样。净脚、丑脚的勾脸技术与脸谱进一步改进和提高，色彩增多，勾绘更细。一些小剧种还保持着许多富有地方特色的化妆。花鼓戏、秧歌、八岔、二人台等剧种，旦脚头上要插戴野花；小生、小丑讲究头戴草帽圈。小丑要勾白鼻梁，头扎独角辫；媒旦面部要画"豆腐块"，或双鬓贴红膏药，嘴角点黑痣，两耳戴红辣椒等。端公戏仍戴面具演出。新编历史剧常按照历史生活的真实，化妆装扮。现代戏化妆也有新的发展，秦腔《西安事变》演出中，首次在戏曲舞台上出现了领袖人物周恩来的肖像妆。随着戏曲艺术的不断发展，各戏曲团体普遍配备了专业化妆师，使整个化妆技艺在研究探索中有了很大的改进和提高。

生脚化妆　清末民初以后，一般先洗脸后抹彩，用胭脂或土红在面颊上抹成圆球形的红坨坨，再勒水纱吊眉，其额一律勒成"人"字型。老生、须生常常不抹彩，用墨烟画粗短而竖立的眉形，不画眼圈，有的仅用淡墨揉成黑眼窝。小生抹一字平眉，画通天柱，眉下淡抹一红道，以示健美和俊俏，化妆因用水色，概不定装。比较讲究的班社还根据人物年龄和气质的不同，其面红浓淡略有变化。不同人物所用的髯髮、巾、帽、盔，及戏衣均有区别，以区分行当和身份。中华人民共和国成立后，生脚使用油彩化妆，在净化、美化的基础上，面红或浓或淡，或偏棕红、暗红、桔红、橙黄、粉白，均根据人物年龄、性格、气质的要求而有所变化。眉毛画法也有多种样式。二十世纪六十年代后，武生、小生(有的须生)要在鼻梁两边的眼窝处，用深红点两个亮点，或贴两个闪光的小圆亮片，以突出小生、须生的精明，武生的英俊。生脚眉心间所画的通天柱和印堂纹也各有不同。

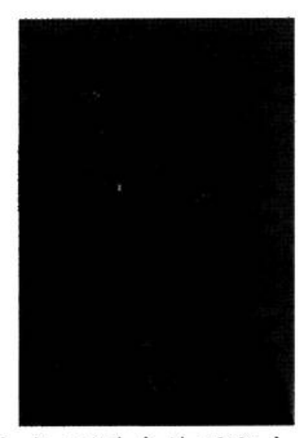
旦脚化妆　清乾隆中叶以前，旦脚多系男扮女妆，故需用黑纱，胡绉或彩帕包头，戴"面花子"(见图)，在脸颊淡抹一层脂粉即可。一般不搽口红，有的用烧酒浸泡胭脂，于嘴唇上打一圆点，谓之"樱桃小口一点点"。有的还用淡墨抹成乌嘴，用墨烟描画柳叶状弯眉或蛾翅眉。清乾隆四十四年(1779)以后，旦脚化妆要梳水头，贴片子，使扮象更加逼真俊美(《梦华琐簿》)。清末民初，旦脚化妆只有干鬓、水纱、网子、梢子、缠头巾和绢花，玻璃质的水银珠子及民妇戴的土银钗环等头面，化妆轻淡、简单。青衣、老旦多用包头，面部搽粉少许，不抹胭脂。小旦、花旦略为讲究，一般要梳水头，贴人字型齐鬓、干鬓，涂脂抹粉，并插戴银钗、



假花、吊水银珠子。民国十年(1921)后，陕西易俗社赴武汉、北京演出，通过艺术交流，将干鬓改成水鬓，人字型齐鬓改成花鬓。如民国二十年该社演出《水淹下邳》、《奇双会》时，刘文中的旦脚化妆就采用了云遏儿的花鬓。头面、钗环、插花式样也更趋多样化，用头饰来区分旦脚人物行当、身份的规制更加严格，要求扮演《秦香莲》中的秦香莲，《五典坡》中的王宝钏等须戴银泡头面；扮演《挂画》中的耶律含嫣，《拾玉镯》中的孙玉姣等须戴水钻头面；扮演《斩秦英》中的银屏公主等华贵妇人须戴点翠头面等。中华人民共和国成立后，旦脚梳水头、贴片子和头面装饰更加讲究和多样化。闺门旦、花旦、小旦，戴大头或发髻，贴九页或七页花鬓，戴水钻或点翠头面(见图左一)，正旦戴大头，贴七页或五页花鬓，不加刘海，戴银泡头面，除青衣外，均插素绢花(见左中)；雍容华贵的贵妇人，梳长发，贴四页鬓(汉调二簧称“兰花片”)加刘海，戴“旋头”，插多色绢花；彩旦戴大头，贴两页鬓，不加刘海，插素绢花；媒旦、姚旦戴花额不贴鬓，头后梳小发髻，浓妆艳抹，有的嘴角点黑痣(见右中图)，双鬓贴红膏药，有的戴红辣椒或用棉花、红纸制作的形似红鞭炮的耳坠。1957年西安市越剧团的成立，使旦脚古装头式得到了推广，八十年代旦脚古装楼头式出现了玉环髻、螺髻等多种样式，抓髻、大头更为美观，髻由一个、两个增加到多个。旦脚因系女性扮演，常将花鬓和本









人的刘海齐用，有的则在真发上加施古装楼头式，不贴大片子和小片子(见右图)。旦脚化妆均由化妆师帮助完成。

脸谱　金元时期，陕西演出杂剧丑脚勾白豆腐干式的三花脸，净脚多为黑、白、红色脸谱。明末清初后，梆子、皮簧戏的丑脚脸谱发展为腰子、梅花、蝙蝠、铜钱和全白脸等多种谱式。构图基本相同，但为揭示人物品德、气质、风度、性格的不同特点，勾眼、描眉、额纹、鼻沟、嘴纹的画法各有不同。一般丑恶之徒描八字眉，勾三角眼(杏核眼)；老实笃厚人物描一字眉，画圆珠眼；个别特殊人物还有用独眼、瞎眼、兔子嘴等脸谱勾法。配以不同的髯口服饰，构成了方巾丑、袍带丑、老丑、腰包丑、丑旦(彩、媒旦)、武丑、姚旦等多种丑脚行当。

清中叶，净脚脸谱演变为红、黑、白、黄、绿、紫、蓝、赭、灰、金、银等多色脸谱，仍以大色块构图较多。演《红逼宫》，司马师勾红脸，仅在脑门上抹一笔飞白，眉际间尚无复杂花纹。清代中叶以后，脸谱构图复杂，并趋向定型化。各剧种均形成了丰富多彩的脸谱谱式，仅秦



秦腔《苏武牧羊》
单于王



秦腔《黄河阵》
雷震子



秦腔《辕门斩子》
孟良



秦腔《白叮本》
程咬金



秦腔《黄河阵》
赵公明



秦腔《采石矶》
常遇春



秦腔《荆轲刺秦》
荆轲



秦腔《辕门斩子》
焦赞



秦腔《鼓滚刘封》
老张飞



秦腔《美人图》
憨王



秦腔《法门寺》
刘瑾



秦腔《诸葛祭灯》
姜维



汉调二簧《赤桑
镇》包文正



汉调二簧《沙陀
国》李克用



汉调二簧《刘唐
下书》刘唐



汉调桄桄《二
天门》肖天佐



汉调桄桄《打
瓜园》郑子明



汉调桄桄《鼓滚
刘封》张飞



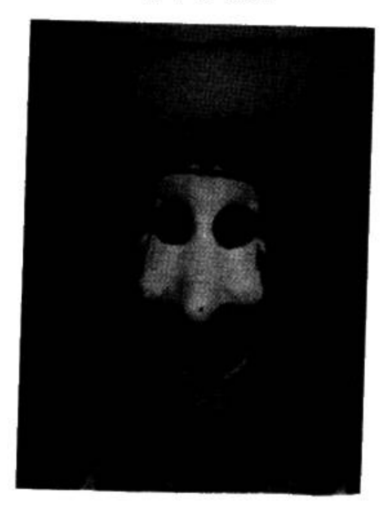
汉调二簧《西唐传》程咬金



汉调二簧《时迁偷鸡》时迁



秦腔《杨三小》杨三小



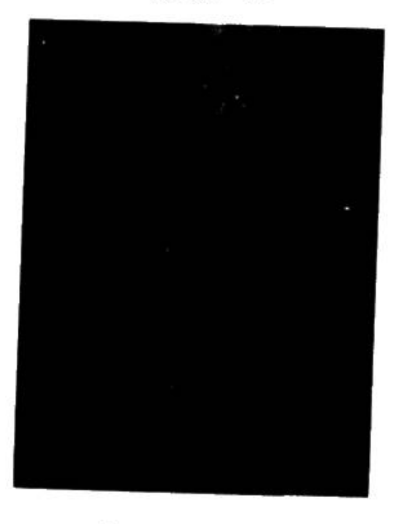
秦腔《八件衣》花儿仁义



秦腔《柜中缘》陶气



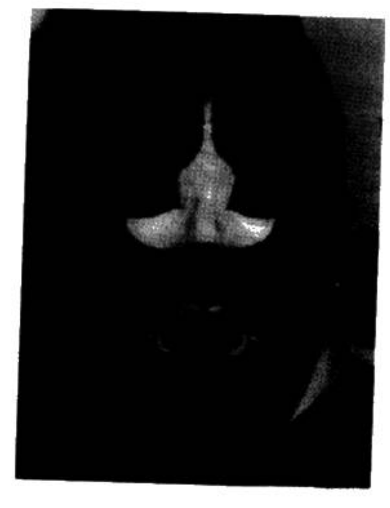
秦腔《走南阳》尹思道



秦腔《小姑贤》姚氏



秦腔《拾黄金》金蛋蛋



秦腔《盗金冠》杨仁

腔、汉调二簧流传于世的就多达数百种。脸谱构图技法，多循“忠公者雕以正貌，奸邪者刻以丑型”的原则描画象征，并配用不同的图案和色彩，以表示不同人物的性格和品行等特征。画眉眼可分多种类型，每一类型又有多种画法。同是智勇刚正人物，也有泰山眉、剑眉、牛角眉、卧蚕眉、柳叶眉、蝶翅眉、圆豹眼、长豹眼、豹眼、凤眼等之分；俱为阴险、奸诈小人，仍有八字眉、歪眉、扫帚眉、三角眼（杏核眼）、蝎子眼、鸳鸯眼（又称雌雄眼）等之别。神仙道化戏还有用火焰眉、疙瘩眉、慧眼（三只眼）等样式。脸谱着色均有一定规范，红色表示忠义耿介，如关羽勾红脸；黑色表示刚直不阿，如包拯勾黑花脸；白色表示奸诈阴险，如曹操打白面，此外还以黄色表示干练，绿色表示凶狠，紫色表示忠谨，粉红表示忠直，金银表示神奇等。人们常说“红忠、黑直、粉奸、杂奇、金神”。个别人物也有变通用法，如秦腔《红逼宫》，为表现司马师的凶残、暴戾特点，不勾白脸，仍用红脸。面纹主要表现人物的不同性格。脾气暴躁、性烈如火的用火苗纹；奇貌奇勇、内心复杂的用回旋纹；足智多谋、善用心计的用眉机纹；精明正直、智勇双全的用冲天纹、通天柱等。还有些面纹，是为表现某些独特人物性格专门设计的，如包拯用太阳月牙纹，象征其日可断阳夜可断阴，清正廉明、执法如山，如日月高悬；孟良用火葫芦纹，象征其善用火攻之计。

脸谱因剧种不同，勾法和谱式也各具特色。秦腔有整脸、三块瓦脸、四大块脸、五花脸、旋脸、斜皮脸、通天柱脸、老脸、两膛脸、象形脸、标志脸、两面脸、巴巴脸、大白脸、二白脸、半截脸及花三块、花四块等。汉调二簧有红花脸、十字脸、麦子脸、起旋脸、五花脸、六分脸、吊膛脸、元宝脸、蝙蝠脸、瞎子脸等。

整脸：用黑或白勾画出人物的眉、眼、鼻、口的轮廓，面部其余部分只用一种色彩涂绘，以红脸、白脸、黑脸居多。如红脸关公、白脸曹操、黑脸包公等。

三块瓦（窝）脸：用黑色勾出眉、眼、鼻窝及嘴角的轮廓，使两边面颊和前额形成三大块的构图谱式。另一说是以两眼窝和鼻嘴窝形成的三块窝构图，又称为三块窝脸。如《破宁国》中的常遇春，《姬家山》中的武三思等。

四大块脸（又称十字门脸）：以通天柱、冲天纹将前额分成两半。加上眉毛以下，鼻梁两边的面颊勾成四大块构图。如《御果园》中的尉迟敬德，《斩姚期》中的姚期。

五花脸：由三种以上色彩，构成具有复杂花纹图案的谱式。因两颊色彩的不同又分为：以黑色为主的称黑花脸，如《过巴州》中的张飞；以绿色为主的称绿花脸，如《玉虎坠》中的马武；以鼻梁为界线，面颊两边构图对称的称碎脸，如《四平山》中的李元霸；两边不对称，形成肌肉和嘴眼扭曲的称歪脸或斜皮脸，两颊或额头图案里呈旋状的又叫“起旋脸”，如《斩单童》中的单雄信，《推涧摘梅》中的侯上官。

象形脸：是在花脸中加上动物图案的谱式。它寓意人物的特殊身份和特异本领，如《苟家滩》中的王彦璋，用青蛙图纹，象征他深谙水性（见彩页）。

标志脸：用器物星相等标志人物奇特智能的构图，如《黄河阵》中的三教主，用日月八

卦图纹，象征他有神机妙算的本领(见彩页)。

老脸：以粉色勾画两颊，表示其年迈，如《黑叮本》中的徐彦昭。

两面脸：一边为俊扮，一边为净扮的构图，如《武采桑》中的钟无盐。

两膛脸：以眉毛为分界，上下形成两半截谱式，如《游西湖》中的廖寅。西府秦腔中将两张脸谱上下套画为一幅的构图，以及眉毛斜劈而分画两半者，均属此类勾法。其斜画者，称为斜脸。如半红半白的刘瑾，斜脸刘彪，两张套画的巨灵神等面谱。

巴巴脸：又称娃娃脸，是不戴髯口的花脸，如《斩秦英》中的秦英。

吊膛脸为汉调二簧的特有面谱，是一种脸形窄长，眼须下垂的别致谱式。

特殊人物的脸谱，另有勾法，如西府秦腔《上元驿》中的李克用勾独眼；《黄河阵》中的燃灯佛勾金脑，画蝴蝶纹，用棉花贴成燃灯。

各剧种中的丑脚多为三花脸谱式，面勾豆腐干、枣核、蒜头、老鼠等图案。关中有些地区还有用鸡蛋壳贴脸勾绘的特形脸谱，图形奇特。

各剧种脸谱风格也各有特色。秦腔脸谱粗犷，豪放，色彩艳丽、火爆，对比鲜明，直线条勾画较少。如《大郑宫》中的秦始皇勾金色正三块瓦脸，戴一字髯，揭示出怒囚生母，杀死亲弟的凶狠性格。同州梆子《破宁国》中的常遇春，勾黑脸揉油绿色，挂黑一字髯，戴黑扎巾，展现出草莽英雄剽悍善战的大将形象；《庆顶珠》中的萧恩勾粉红老脸，挂白满，戴草帽圈，作渔民打扮，突现出江湖好汉的老练形象。汉调二簧脸谱着色鲜明，构图细腻，线条讲究“直线须直，圆线须圆”，“黑的一条线，白的一大片”。称大块构图的为“大笔脸”，细笔描绘的叫“小笔脸”。《红逼宫》中的司马师既勾红脸，又把左眼画成破目，表现其目有瘤疾，黑髯中加一绺白红髯，以示其眼流浓血污染所致，构成了别具一格的独特谱式。同一人物不同年龄，脸谱亦有不同画法。如《截江救主》中的张飞勾灰十字花脸，眉上各有一朵红心葵花；《鼓滚刘封》中的张飞则勾粉红十字脸，表示人物已届暮年。

旦脚净扮　陕西梆子、皮簧戏中，旦脚向有净扮勾脸之习。秦腔《串龙珠》中的花云母、《和氏璧》中的冯母等，为老旦应工，化妆先敷底色，用黑色于眼、嘴角两边勾画几笔，谓







之老旦勾脸。汉调二簧《武采桑》中的钟无盐(见上图左)，秦腔《黄河阵》中的三霄(见上页

中图),《白玉楼》中的母老虎、《进骊姬》中的卢淑蓉(见上页右图),《蛟龙驹》中的崔秋娥,为旦脚施以武净化妆,有的勾半边脸,带耳毛;有的勾画火焰,以示性格刚烈。《运粮河》中的鱼琼,《水淹泗洲》中的水母等脚色为武旦应工,有的一边涂抹粉红脸,一边画鱼形等图案;有的于额上描画梅花、菊花等图案。

净脚俊扮 秦腔中的黄忠、乔玄、郭子仪等脚色,是以大净应工扮演的,化妆采用净行俊扮老脸,用干红涂面,白粉描绘长浓眉,带白满,以表示人物多为开国元老、忠国老将的特殊身份和刚直多智的性格。

生脚净扮 秦腔及同州梆子中的吴汉、关羽、赵匡胤、朱亮祖、康茂才、赵得胜等是以红生扮演的脚色,为生行应工表演,但化妆却用红色敷底,用黑色描绘丹凤眼,并于两眉和印堂勾画五至七条卧蚕眉,表示人物的儒将身份与忠勇多谋的性格特征。石秀以武生应工,不涂粉,只敷红脸,着重显示人物气质,谓之"涂红脸"。哪吒,生脚应工,面涂底色,额用绿、红二色勾画神仙纹。沉香,武生应工,粉红敷底,印堂画一红点,称为佛珠,四周绘红点,谓之佛光。

面具 特殊的化妆造型手段,有真人面具和假人面具之分。均用木雕刻或用纸壳压模绘制。直接戴于演员脸上演出的为真人面具,如梆子戏《打加官》中的天官,《大赐福》中的灵官、财神等,用此种面具。假人面具,又叫"壳脑",多为一人同时扮演两个脚色时所用,如《混元桥》中的张公背张婆,以及《哑女告状》、《双明珠》等真人背假人一类剧中均有应用。壳脑,用纸壳制成假人头,上贴假发,根据剧中所示的人物形象,绘以面谱,置于用"扎判"制作的假身之上,造成假人形象,由真人扮演者背着表演,借以表现出人背人的舞台造型。

变脸 主要用于表现人物年龄变化和情绪变化的一种表演技巧。变脸技法有吹面灰、揭天眼、拉面、换谱等多种。吹面灰:演员面涂清油,用嘴吹砌末(酒杯或碗)中的墨灰、白粉、黄(金)粉,使其扑面变脸。如《抱烙柱》中的梅伯和《伐子都》中的子都变黑脸、《太和城》中的孙武子变金脸、《司马拜台》中的诸葛亮变黄脸(见图)等,均用此技。揭天眼(开天眼):用纸事先画好眼睛,临时贴于额上,造成面谱改变。如汉调二簧《跳加官》中王灵官下阴曹时所变的慧眼(三只眼),即为此技。拉面方法有二;一是扯拉事先挂在演员脸上的彩画面膜,使面部形象发生变化,如李箴民在《无底洞》中扮玉鼠精的现场三次变脸;二是演员用手指擦抹脸上的油彩,使其脸型变化,如《铡包勉》中包公铡包勉时,将眼角的黑红色向下擦抹,使两颊变成黑红相称的粗线条脸谱。换谱:即用现场或下场化妆手法,改变脸谱色彩或谱式。如《杨三小》中杨三



小现场化妆，将小丑脸变为粉白脸加红脸蛋。陈万喜在《黑杀船》中扮演张忠剑，在角色几次出场中运用加画特技，于剧终绘出完整的蝴蝶或红花面谱。

梳水头　俗称贴鬓。小旦、花旦化妆头式。清乾隆年间(1736——1795)，秦腔艺人魏长生所创造。杨懋建《梦华琐簿》云："俗呼旦脚曰包头，盖昔年俱载网子，故曰包头。吟则俱梳水头，与妇人无异，……皆魏三(魏长生)作俑"。化妆时，根据人物行当、身份和脸型特点，将事先用人发制作的片子(分大小两种)，用榆树刨花水抿好，大弯片子贴于鬓角，小弯片子贴于前额，称为水鬓；另有用木片、铁片做的叫做干鬓。片子用纱网子固定好后，再将人发梳成的假髻固定于头上，即为贴片子、梳水头。贴鬓一般一边贴一页。二十世纪三十年代，陕西一些小旦、花旦演员只贴人字型齐鬓，后又逐步改贴成五至七页的云遏儿花鬓。梳水头分大头、抓髻两种形式。髻成椭圆形，髻心略凹，戴于脑后者称大头，多用于夫人、小姐的化妆；髻呈小拳形，戴于脑后，其上端略翘并高于头顶的称抓髻，多用于小姑娘、丫环的头饰，有用一个的，也有用两个的。同时，随着古装楼式发髻的传入和采用，使发式化妆更为美观。中华人民共和国成立后，梳水头有了很大的发展，头上的抓髻有呈小拳形的，也有呈弧形的，从一个、两个增加到三个。古装楼的应用更为普及，样式也更加多姿多态，有飞天髻、高髻、螺髻和杨贵妃专用的玉环髻等。有的演员把贴鬓和自己的刘海并用，有的演员在自己头发上加施古装楼，不贴鬓，装扮更为逼真和俏丽(见图)。



梢子　装饰在演员头上的一束长发，用人发或马尾制成。生、旦和丑脚皆有应用。生脚梢子较长，一般须固定于网子中孔里，从头顶下垂长达腰间，梢子较齐。丑脚梢子稍短。梢子有可舞性功能，一般用梢子的甩动来展示人物的情绪变化，故有甩发特技。旦脚的梢子短而梢头尖细，表现人物悲愤已级、痛不欲生的情绪时，可从大顶中分出一束；如把整个大顶散披于头上，则表示人物面带杀气的情态。疯癫妇女也用此种发式。其中散披于后背的被称为满梢。还有长一尺左右的小梢，一般梳在后背，表现蓬头垢面的形象。除此还有鬼发，披散于头顶，发梢下垂于肩，有黑、红、青、白等多种。孩儿发，用于小孩装扮，一般固定于头顶，前边呈两个翘起的拳型发髻，向脑后披散，发束略求整齐。汉调二簧《武采桑》中的钟无盐，将头发上蓬，绑扎于顶，又谓之扎"红蓬发"，是一种专用的特殊发型。

娃娃梢子　秦腔改革发式。五十年代西安易俗社为《三滴血·虎口缘》折子戏专门设计，由张瑞生设计并制作。将发束绕发根盘扎成结，先上竖而后下垂，发盘用银钗固定，较原用发梢美观别致。用于小生。多以前后、左右的甩发表演，表现人物焦急不安的情绪。

髯口　俗称口面。为演员的假须装扮。用铁丝缚扎马尾或牛尾毛制成。一般有黑、白、灰(黪)三色。个别面貌怪异，性格凶悍的人物，如《玉虎坠》中的马武、《封神榜》中的方相、《讨荆州》中的孙权等，也戴黄、红或紫髯。假须有夸张、装饰的功能，和抖、吹、弹、撩等

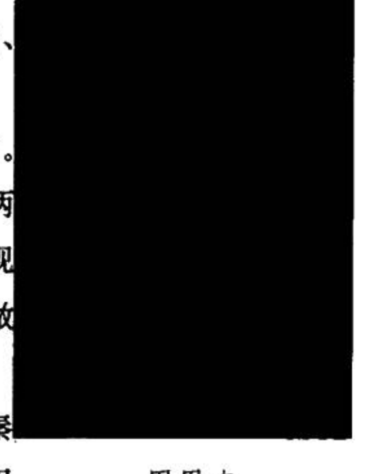
表演技巧。丑脚髯口常给人一种滑稽可笑的感觉，对行当脚色性格的塑造起夸张的渲染作用。髯口分满髯、扎髯（又称张）、三绺髯、五绺髯、虬髯（秦腔称髯）、一字髯（秦腔称茬茬子）、丑三绺、八字绺、吊搭髯等十余种。满髯有黑满、白满、黪满之分。扎髯有红扎、黑扎之别，一般戴用扎髯须配戴鬓毛（汉调二簧称耳毛）。三绺也有黑、白、灰三种。秦腔的满、张、绺髯较长，而且厚密，讲究"密不透风"。汉调二簧的髯口较为疏薄，讲究"透感"，唯关公髯要求长而厚重，长可齐裆。陕西戏曲有特点的髯口如下。

虬髯：秦腔称髯。为戴在嘴唇上的一种短髯，呈卷曲状。用卷毛制作，或将麻纸拧成卷曲细绳，染色后以沸油煎炸而成。多为面容怪异，性格凶悍，或胡须被火燎烧的人物戴用。

刘唐髯：汉调二簧《刘唐下书》中的刘唐专用。髯为虬髯，由红、灰两色须毛相兼制成，并带有耳毛。

改良五绺髯：秦腔须生特制髯口，民国年间由陕西易俗社设计并制作。用铁丝挂钩，吊五绺黑髯，为饰演楚霸王、李太白、史可法等人物专用。李云亭、刘立杰、刘毓中常用此髯。

一撮毛：秦腔丑行特制髯口。为《玉虎坠》中的贺其卷专用。以铁丝挂钩，穿一竹管，管上织一撮毛，长约三厘米，铁丝挂两耳，毛置唇上，演员道白时，受嘴唇牵动，毛可上下活动，以表现人物的诡诈性格。老艺人张云鹏及其徒弟张瑞生、张义祥擅做此髯。



周恩来

肖像妆　摸拟真人所作的塑型化妆。1978年西安市秦腔一团，在《西安事变》一剧中为塑造周恩来形象所创用。采用



张学良



杨虎城



刘少奇

假发、假眉及塑型等方法扮装，力求使演员和真人形象接近。《西安事变》的张学良、杨虎城，《白龙口》中的刘少奇也用此种化妆。

服　　装

宋元时期，陕西戏曲服饰已形成一定形制。勉县出土的宋金杂剧砖雕和甘泉出土的宋金陕北秧歌砖雕人物，或穿交领窄袖长袍，或着曳地袍，或套圆领宽袖长袍和宽袖衫，腰束黑带，头上或戴长角幞头、无角幞头，或扎白粗布巾，肩披坎肩，下着宽腿长裤等，戏曲服装已呈雏形。

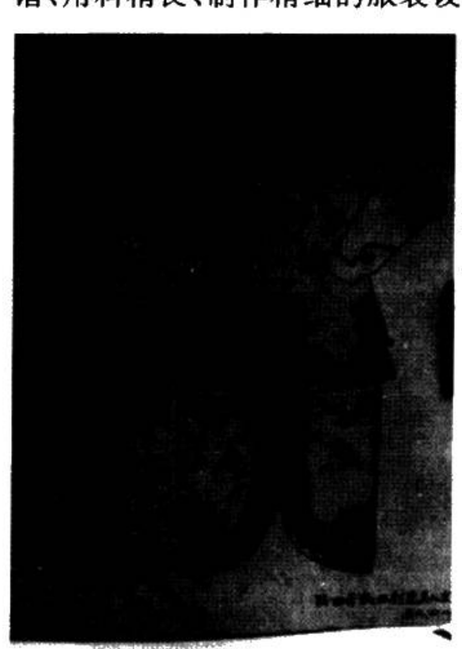
明清时期，以明官服为基础而形成的戏曲服装，逐渐定型，日臻完备，各行当人物的鞋帽、头盔、服饰，皆有一定规范。早在明正德、嘉靖年间，西府凤翔南萧里村民间艺人雕绘的着色木版画《回荆州》中的戏曲人物已有身着绿袖红帔、绿裙、斗蓬、铠甲、靠衣，头戴彩翎、帽盔、斗笠等戏装。清乾隆年间(1836——1895)，西安的保符、江东、双赛等秦腔班社中的著名艺人，服饰装扮更为讲究和美观，旦脚尤喜艳丽。张银花赴四川金川演出，"辄敷粉施小朱衣，锦裾缨络承之，辫发双委地，缀以明珠，贯镠金钓，腕累数十。"关中以"姿擅"、"绝色"的琐儿，亦服色华艳，"两臂金玉，腕阑尚著至数十串，乡里咸讶。"(乾隆严长明《秦云撷英小谱》)从清嘉庆十三年(1808)同州梆子抄本《刺中山》可知，当时戏曲演出已有凤头盔、冲天冠、三尖盔、牡丹铠甲、百叶铠、皂罗袍、碧玉袍、海棠红袍、白铠甲、梅花战裙、白玉带、丝软带、熊皮靴、麒麟靴、解豹靴等服装和鞋帽，名目式样繁多，工艺制作精良。清代中叶以后，随着陕西地方戏曲的发展，民间戏衣、行头、鞋帽、把子作坊普遍兴起，西安的振兴福、复兴白、泰盛宫、天福斋，汉中的泰春和等作坊，成为陕西戏装制作的中心。管理戏衣的衣箱制也逐渐形成，衣箱又称戏箱。戏班条件不同，剧种不同，衣箱的装备也不尽相同，一般分为大衣箱、二衣箱、三衣箱和头帽箱。富有的箱主，讲究阔气和华丽，常不惜重金购置几套戏箱，称为官箱，演员自备服装行头不多。服饰多以布料、褐子、贡呢、花葛为制作材料，蟒、靠、袍、褶、帔、靴、帽等，皆为五色彩绣，花纹古朴，色彩绚丽。



辛亥革命后，陕西易俗社的改良戏曲兴起，改良戏装亦随之增多。如《殷桃娘》中的霸王靠(见图)，《蝴蝶杯》中田玉川的箭衣等，式样、图案花样翻新。演出时装戏《侠凤奇缘》、《金手表》，《大烟魔》等，改用现实生活衣着，演《颐和园》、《鸦片战纪》等清代故事戏又采用清代官服与民装，谓之清装。旦脚的褶子在二十年代受武汉等地影响，一律改用玻璃管和电光片缀绣，到三十年代又受北京戏衣影响，变为纯丝绒绣衣，戏衣花纹工艺为之一变。民国二十二年(1933)起，在封至模倡导下，开始依据剧情设计制作戏衣，经在《大孝传》、《还我河山》、《韩

宝英》等戏中尝试，获得成功，后逐渐推广开来。四十年代条件优越的戏班还到苏、杭、京、沪购置戏衣，兴起金银绣衣。抗日战争期间，陕甘宁边区的新文艺工作者，为排演《查路条》、《血泪仇》等现代戏，因受物质条件限制，除自制生活化服装外，则借用群众衣服穿着演出。

中华人民共和国成立后，戏曲服装更为讲究，日趋精美。演传统戏，多采用苏州、上海制作的服装。改编剧目和新编剧目，逐步改用新设计新制作的服装。五十年代，西安易俗社演出的《游龟山》、《三滴血》，陕西省戏曲研究院演出的《赵氏孤儿》、《游西湖》、《金碗钗》、《梁秋燕》等戏的服装，就是由冯杰山、封至模、蔡鹤汀等专门设计，由省内外戏装工厂加工制作的（见图）。这些服装适应剧情需要和人物身份、性格特征，图案花饰力求具有陕西地方特色，取得了很好的艺术效果。六十年代，在《灯笼红》、《红梅岭》等现代戏服装设计制作中，开始采用绸缎面料，并增饰图案花纹，力求按照戏曲艺术规律设计服装，更好地表现人物性格，取得了成功的经验。1966年以后，"样板戏"的服装模式成为典范，设计、用料、制作等要求十分严格，各剧团对服装设计、制作，和经济投入等都给予更多的重视，同时也出现了某种程度的奢侈和公式化倾向。1978年后戏曲创作演出逐渐复苏和繁荣，舞台美术的创作实践和理论研究、艺术交流活动也空前活跃，出现了许多款式新颖、色彩和谐、用料精良、制作精细的服装设计，如《千古一帝》、《冼夫人》、《西安事变》、《六斤县长》等戏，在参加全省和全国会演、调演中分别获得了服装设计和制作奖。这个时期，一些古老小剧种的服饰，大体仍循旧制，虽然显得粗简，但保存着古朴的地方特色，如跳戏开场，生扮春官，身着红官衣，头戴纱帽，其他男、女角色，一应武师装扮，男披袍铠，女如"花鼓女子"装扮。陕北秧歌则穿五彩衣；端公戏头扎红布带，身穿黑大褂，脚着草鞋；赛戏所穿衣靠，以彩画图案绘于布料或牛皮纸，上再浸桐油，或涂蛋清制作而成，更见其古老风貌。







大衣箱　专管文服，内有男女褶、男女官衣、道袍（男褶子）、褶子（指女装）、帔（龙凤帔、对帔等）、八卦衣、裙子、旦脚小衣、马褂、罪衣（大襟）、媒旦衣、布衣、丑衣、风衣、风帽以

及其他云肩、衬领、水袖、绦子、扇子、手帕等。中华人民共和国成立前后，新增开氅(绣花道袍)、宫装、马夹、百衲衣、僧衣、袈裟、对襟罪衣、内侍服等。

二衣箱 专管武服。内有靠、开衩袍(即箭衣，包括龙箭)、滚身(即夸衣)、抱衣(即打衣)、兵卒衣、龙套衣、校尉衣、彩裤、板带、背壶旗等。中华人民共和国成立前后新增有：改良软靠、泡钉铠、女战衣、战裙、娃娃衣、各色毻子衣等。

三衣箱 专管靴鞋及后场演员用具等，有厚底靴、薄底靴、云鞋、彩鞋、双鼻梁鞋、三瓦子麻鞋、旗鞋、胖袄(俗称胖娃)、水衣、角子鞋等。演员需在出场前取用的用具归三衣箱，包括木棍：黑棍、红棍。刀：腰刀 、长刀、大刀、寸刀、朴刀、鬼头刀。枪：长枪、大枪、双头枪、单头枪、红缨枪。剑：佩剑、长剑、双剑、坤剑、长穗剑和短穗剑。锤：铜锤、瓜锤、方锤、圆锤、方楞锤、八楞锤、十二楞锤、短把大锤、鼓形锤、流星锤。还有船桨、车旗、小轿(小帐)等。中华人民共和国成立前后新增有：各色兽头厚底靴、僧鞋、道姑鞋以及大铲、金瓜、钺斧、朝天登、日月扇、狗形、虎形等。

头帽箱 专管软、硬头帽及发髻、口条(即髯口)等。软帽有：生脚巾(为文武小生通用)、贫生巾(也叫苦生巾)、员外巾(方巾或斜方巾)、丑生巾(即棒槌巾)、软王帽、毡帽(高一尺，可卷，挽则变形，有红、白、黑、蓝各色)、软罗帽(英雄帽)、八卦巾、将巾(俗称铁铣头)、软包巾(即软扎巾)、三页瓦包巾、兵帽、草帽圈等。中华人民共和国成立前后新增的有：三用生脚巾、学士巾、相巾、许仙巾、布包头、皂隶帽、荷叶帽等。硬帽有：师盔、信子盔、紫金冠、夫子盔、独独冠、硬王帽、纱帽、黑相、大额子(将领扎靠时用)、小额子(将领穿箭衣时用)、道冠、僧帽、纱络儿(亦称蛐蛐罩)、大凤(同凤冠)、二凤(亦称半凤)、彩女梁子、内宫帽(即太监帽)、番王帽(亦称草王帽)等。中华人民共和国成立前后新增有：平顶冠、霸王盔、狮子盔、七星额子、武旦额子、金相帽、状元帽、硬罗帽、台顶、麻冠(孝冠)、九龙冠、五佛冠、硬包巾等。近年又有新设计制作的仿古盔帽，为一些角色所专用，有武皇冠、岳云盔等。头帽箱还备有纱帽附件尖翅(一般不能摆动)、圆翅(不能摆动)、桃翅等。中华人民共和国成立前后新增的有金相翅、学士巾翅、金钱翅等(翅柄均可摆动)。盔缨附件有：大套翅、小套翅、大小面花、绒球、翎子、毛兜兜(即孤尾)、三角等。髯口有：三绺、五绺、一字、八字、满髯、扎髯等。

三块瓦包巾 秦腔特有头戴巾。用黑麻布一丈和铁丝架在演员头上临时扎制，成三层叠瓦状，前置火焰儿结子。扮荆轲、郑恩等类人物所用(见图)。

白羊肚巾 秧歌、二人台、陕北道情头戴巾。白色绵纱织成。长约六十厘米，宽二十厘米。从脑后向前围包，于额挽十字花结。多为男角演员所用，现代戏应用更为普遍。

尖尖帽 关中秧歌头帽。以皮竹制作，又名竹皮圈，高约十五厘

米。多为男角所用，表演时能伸能卷，灵活多变。



转圈　二十世纪三十年代秦腔改良头帽，小旦专用。陕西易俗社创制。略呈圆形，以皮竹制作，面置梅花花瓣，上饰茉莉花蕾，曾为各地剧社所采用。

蒋干巾　二十世纪四十年代秦腔改良头巾。冯杰三设计，陕西易俗社服装工人制作，为《蒋干盗书》一剧所专用。用焦月色绸缎，将原巾吊于脑后的两只帽翅，反方向改吊于前，翘于两耳之上。（见图）

哪吒扎　秦腔改革头巾。1956年西安易俗社服装组设计制作，为《水淹泗州》一剧哪吒所专用。金色线扎制，宽一厘米，前额上扎火焰条纹。

改良纱帽　秦腔改良头帽。西安易俗社五十年代为《游龟山》一剧设计制作，冯杰三指导。将原用料黑纱改为黑绒，插置小型帽翅，雅致而秀气。

缠头巾　秦腔、花鼓、端公戏、八岔现代戏头饰，仿男性农民头巾制作，以绸为料，蓝、黑、白色均有。白色，加制红边，色彩鲜艳美观，宽三十九厘米，长九十厘米。1964年西安易俗社制作最佳，曾为各地所仿效。

五彩衣　陕北秧歌服装。生脚所用称五彩衣，旦脚所用称五彩裙，丑脚所用称五色袍。以绸、缎制作，因均用红、黄、蓝、绿、黑五色彩线绘绣各种花纹图案，故名五彩衣。

绿叶衣　二十世纪三十年代秦腔改良服装。专门表现上古禹王时期人物的服装。用一般绿色平布剪成大树叶形，连缀成衣，夏用不穿内衣，冬用须穿内衣。用于旦脚。陕西易俗社为演《大孝传》所专制，各地班社曾有仿制。

汉瓦头　二十世纪三十年代秦腔改良戏衣。以白软缎制作箭衣，用焦月色线绣上汉瓦头图案。用于小生田玉川。陕西易俗社为排演《蝴蝶杯》所专制。冯杰三设计，该社服装工人制作。曾为各地班社所采用。

三红夹夹　二十世纪三十年代秦腔改良戏衣。陕西易俗社演出《拷红》一剧所专用。冯杰三设计，该社服装工人制作。大红软缎作衣，上用三色红线绣饰三枚红枫叶而成。用于小旦红娘。为该剧演出增色不少。宁夏马鸿奎赏其美，派人专程来西安不惜重金索购，待晚场演出卸装后即被带走，传为佳话，各地剧社皆有仿制。

扎判　秦腔、汉调二簧为改变演员体型所专用的底衬装饰。以稻草扎束，长约六十厘米，直径约十五厘米。分别于肩部和臀部横扎一束，上腹部和双肩均用棉花和布扎制垫包，外穿袍服，通常用于神怪及武将角色。《五台会兄》中的杨五郎用扎肩，于两肩扎制绣球花形，表示出家人的特殊身份与造型。《双明珠》和《哑女告状》中的背人与被背者，由一人扮演，背者的头、臂和被背者的腿，也常用此技扎制成假人造型。旧时《游西湖》中的鬼魂形象，也曾应用。李慧娘被杀后变成颠倒鬼，赤肚皮上画一倒置的脸形，以肚脐为嘴，两腿穿

入一件倒置的黑色上衣袖子，朝上吊于腰间，上身套红彩裤，两只胳膊各套一裤管，两手套两只厚底靴，双手高举，如人倒立，行时双脚并跳。如李慧娘的鬼魂变作无头鬼，则将笏板穿在长衣的领口和两肩，似如衣架，套于演员身上，头顶笏板，领口处卷一红毡帽，呈血脖状。此种表演造型方法，五十年代后已废除不用。



木兰服　古装戏服饰。西安易俗社1951年排演《花木兰》剧所专用，冯杰三设计，该社制作组制作。下为长裙套短裙，上着披肩，全用黑色缎背绉料，以玻璃管饰冰裂纹，庄重美观，时人称之为“木兰服”。

护裙　又名饭帘。现代戏服饰。1964年西安易俗社服装组为秦腔《红梅岭》一剧设计制作。呈焦月色，用丝绒面料，上绣黄色梅花，粉红绸布作带，绒布压边。

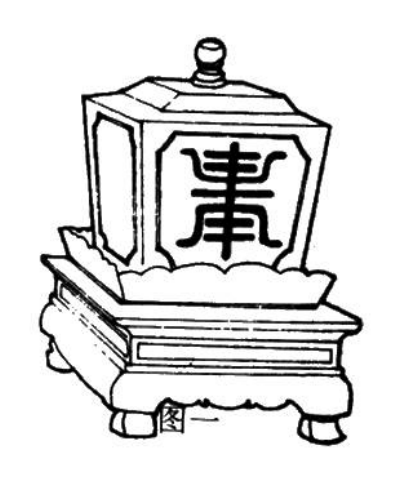
麻鞋（草鞋）　汉调桄桄、汉调二簧净脚专用，谓之草鞋或麻鞋花脸。麻鞋以麻编织，草鞋以稻草、龙须草编织。现代戏农民装扮最为常用。

双鼻梁鞋　西府秦腔所用靴鞋之一。黑布制作，圆口、布底、鞋头缝有鼻梁状布棱两道，多为平民百姓所用。

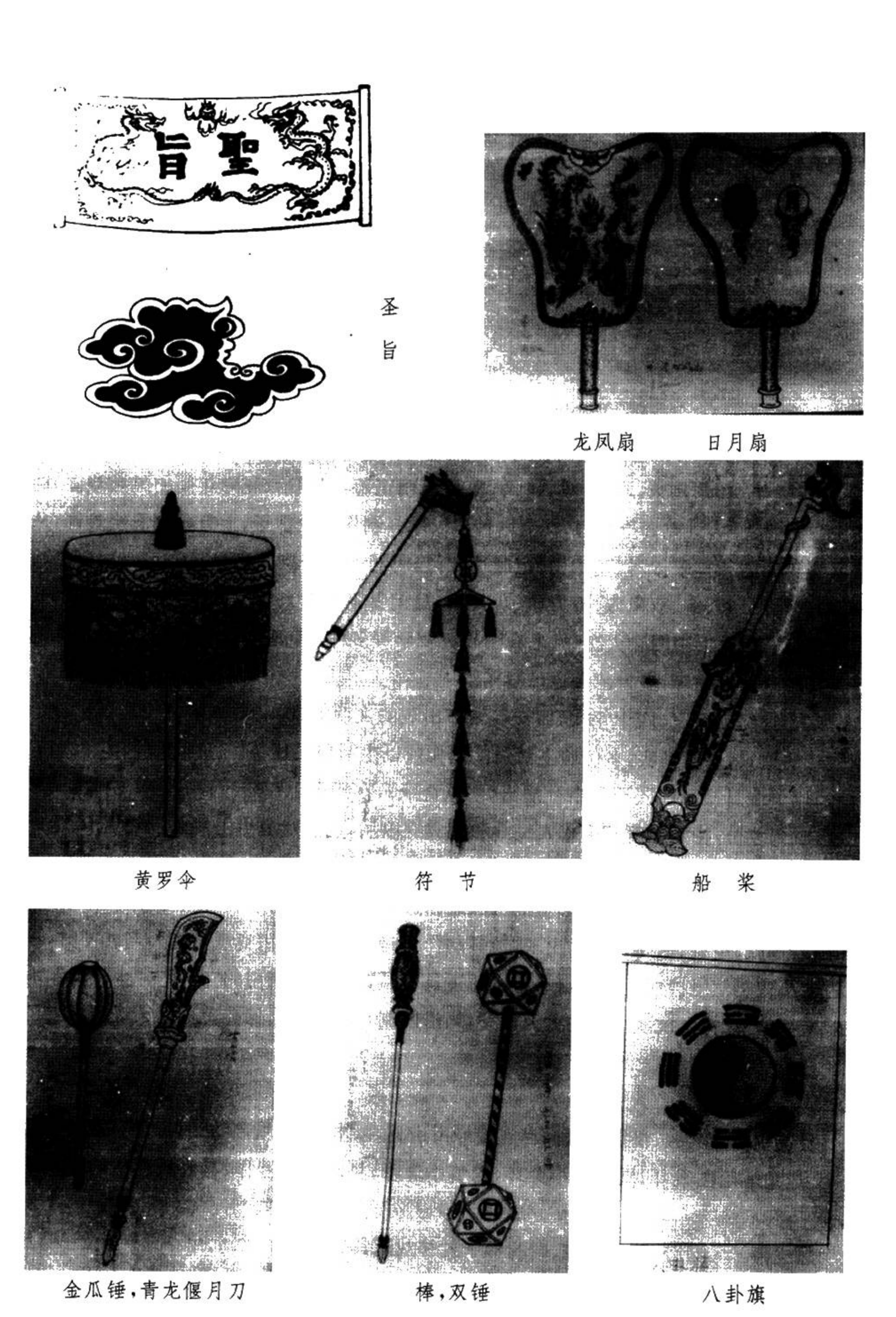
跷　秦腔旦脚所用之假足。清乾隆年间魏长生所创造，以木制作，形似女人小脚，长约九厘米，宽三厘米，前低后高。表演时，扎置脚底，以裙相掩，行小脚碎步，甚为逼真。中华人民共和国成立后遂废，近年个别剧团有所恢复。

砌末道具

宋金元时期，陕西各地演出杂剧已经有了桌椅、棍杖、包袱、船桨、银两、杯盘等砌末道具（见元杂剧《货郎担》）。明清时代陕西地方戏兴起，演出所用砌末道具也有了较大发展，分类细致，品种繁多，讲究装饰，制作精致。常有道具为一桌二椅。公案砌末有官印（见右图）、签筒、虎头牌、水火棍、文房四宝、圣旨（见下页上左图）等，宫廷砌末有龙凤扇和日月扇（见下页上右图）、提灯、金瓜、龙凤旗、黄罗伞（见下页中左图）、符节（见下页中图）、笏板等；还有云形片、马鞭、船桨（见下页中右图）等。生活砌末最多，有酒具、茶具及各种生产、生活用品。



图一



圣旨

龙凤扇　日月扇

黄罗伞

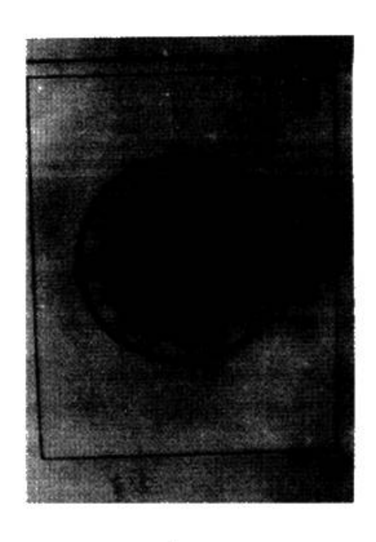
符　节

船　桨

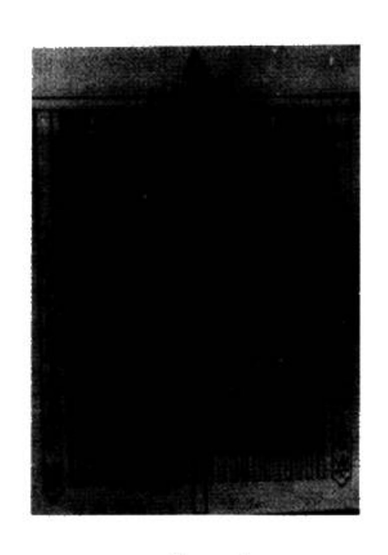
金瓜锤，青龙偃月刀

棒，双锤

八卦旗



车 旗



帅 旗



火 旗

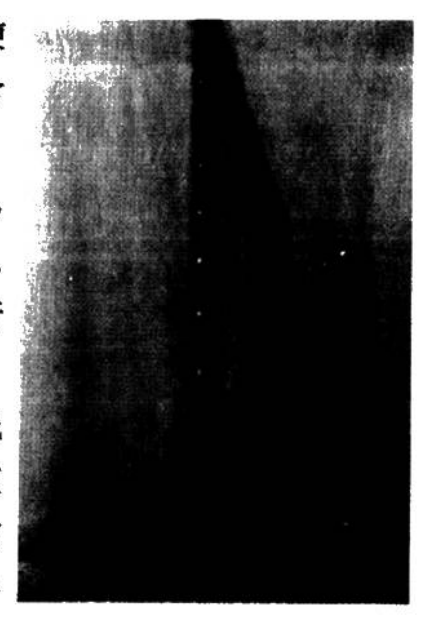
刀枪把子，为武戏道具，包括各种刀（见上页下左图）、枪、剑、鞭、锏、钩、钺、锤（见上页下中图）、斧、戟等。兽形砌末，有虎、狗、蛇、獒等。（见明正德，清顺治、乾隆年间的凤翔戏画）商洛派二簧的武打，讲究真枪真刀，其他剧种多以木料制作刀枪把子，上有雕刻彩绘装饰。从清嘉庆年间同州梆子抄本《刺中山》记载可知，当时同州梆子砌末道具已有刀、枪、剑、戟、棒、槊、鞭、锤、斧、锏、双凤旗、五方旗、八卦旗（见上页下右图）、青龙旗、车旗（见上左图）、白虎旗、帅旗（见上中图）、火旗（见上右图）、黄罗伞等多种。其它一些剧种也有各自特殊的道具，如刀梯、纸幡等，多为艺人自己制作。

二十世纪初至三、四十年代，西安等城市出现的文明戏、时装戏和陕甘宁边区出现的现代戏的道具，讲究真实，多仿照生活用品制作或以生活用品代替。民国十一年(1922)五月一日《关陇日报》载：陕西易俗社演出《侠凤奇缘》，在舞台上"踏自行车，走火轮船，风琴国歌，时髦装扮，特别新鲜。"中华人民共和国成立以后，现代戏演出仍然以现代生活、生产用品作为道具，如写字台、大衣柜、保温瓶、电话机、沙发以及镰刀、斧头、叉把、扫帚等，无所不有。新编历史剧仍仿照古代生活用品制作道具，如仿古桌、椅、羊樽、鼎等。六十年代后，随着橡胶、塑料、尼龙材料的出现，道具制作更趋于现代化，讲究现实性。与此同时，一些古老小戏仍然坚持使用各自富有特色的道具，秧歌、二人台所用的"花扇"、"金钱棒"，端公戏所用的"坛棒"，跳戏所用的大刀长戈，均沿旧制，无甚变化，保持着民间小戏的古老风貌。

目连杖　秦腔、汉调二簧演目连戏专用道具。以木制作，杖高约一点五米，上装方盒一个，边角雕绘图案，四周吊以小金环，内装小珠子，晃动可沙沙作响，为目连僧的专用法杖。

黑虎鞭　秦腔、西府秦腔、同州梆子封神戏道具。以槐木雕制，呈糖葫芦状，下粗上细，共为九节，黑底镶金，有大、小之分。大黑虎鞭，长约一百厘米，直径七厘米。小黑虎鞭，

长约八十厘米，直径为五厘米，作神兵天将武器时，鞭根、鞭梢须扎置黄表牙，称“封鞭”。为封神戏《黄河阵》赵公明之常用武器，演员亦可用此作鞭扫灯花特技。（见右图）



麻鞭　秦腔、西府秦腔、同州梆子道具。以青麻编制，柄长三十厘米，鞭长六百厘米，鞭梢细小。主要为《太和城》、《闻太师回朝》、《黄河阵》作“鞭扫灯花”和“抡麻鞭”特技所用。现代演出鞭型变小，长约四百厘米。

五雷碗　秦腔、西府秦腔、同州梆子道具。以瓷或纸壳制作，碗底心绘制黑、红二色太极图，碗口直径约十五厘米。《太和城》中孙武子碗打广成子所用，用时广成子头部须置一铁丝网卡，待孙武子掷碗相击时，将藏于身后的碗插于网内，以示击中。

纸要子　秦腔、西府秦腔、汉调二簧道具。以竹与麻纸制作。用竹签一根，将宽约六厘米，长约二百厘米的麻纸条贴卷于签上，藏置于扮演者头帽之内，需用时，可用技甩出，舞出各种姿态，并可用于扫灯花特技，造成火花飞溅气氛。

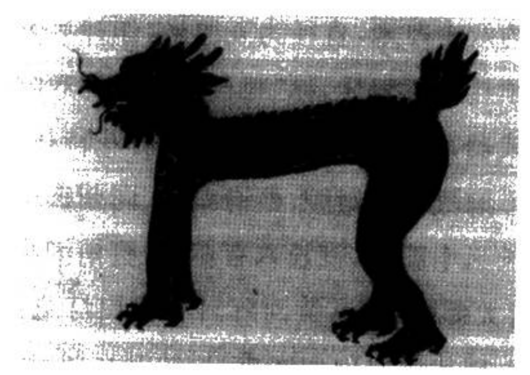
纸花子　秦腔、西府秦腔头饰。以麻纸制作，将纸折叠多层，从两侧剪开口，展开拉长即可，长约一百厘米。为封神戏所常用。多戴挂于演员脑后或鬓角。演《伍员逃国》时，挂于伍员脑后，作甩纸花特技用。

法宝道具　又名彩头道具。秦腔《黄河阵》专用。共五件：其一，太极图。中为木制，呈八角形，圆心漆绘太极图。八个角边，以布褙制成，叠折六至八层，用坚固的蜡丝线相连。用时以手拉丝线，可扩大为直径二百厘米左右的大盘，收缩可以恢复原形。其二，量天尺。以木制尺，中呈空心，内装红绸，夹裹松香粉。用时抽动红绸，成火焰形，同时喷出松香粉，以暗火点燃，冒出团团火焰。其三，翻天印。以木制作，呈长方牌形，内刻空心夹层，中装一串火焰形小木板，并置机关和松香粉，用时按动机关，可带出松香暗火，放出一百厘米左右长的串火。其四，金交剪。木制大剪，剪刃中置凹槽，以纸牙折成蝴蝶，藏于槽中，用折叠的细钢丝牵动。用时开剪，可从剪中飞出蝴蝶。其五，混元金斗。以木制作，由四块梯形木板为壁，一块四方形夹层木板作底组成，以腊丝线牵系，斗底夹板中装置四幅红绸或杏黄绸，一头与四面斗壁相接。用时牵动蜡丝线，可放大为斗径二百厘米左右大的大斗，不用可以缩复原状。（见彩页）

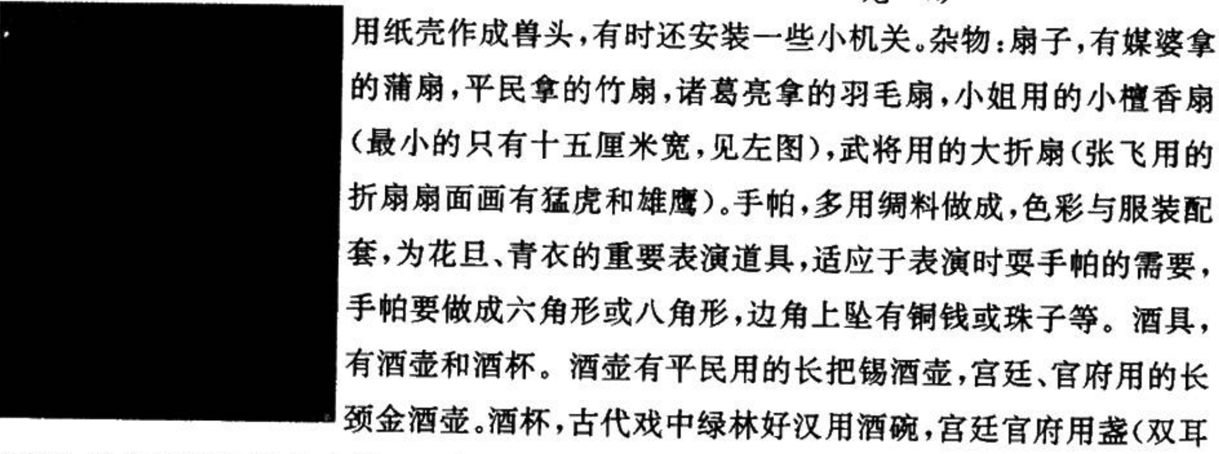
形子杂物　形子种类较多：獒形。为怪兽，其毛色如虎，形状如狗，头上长角一对，《赵氏孤儿》一剧专用（见下页上左图）。蛇形。有能扭动的白色蛇，嘴内可吐红舌，眼睛还能闪闪发光，《白蛇传》剧专用。另外还有虎形、狗形、狮形、牛形、龙形（见下页上右图）、人形（大头娃娃）及一些神鬼的假面等，动物形子一般用布做兽身，画上不同的图纹和颜色，



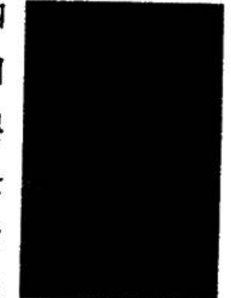
夔 形



龙 形



用纸壳作成兽头，有时还安装一些小机关。杂物：扇子，有媒婆拿的蒲扇，平民拿的竹扇，诸葛亮拿的羽毛扇，小姐用的小檀香扇(最小的只有十五厘米宽，见左图)，武将用的大折扇(张飞用的折扇扇面画有猛虎和雄鹰)。手帕，多用绸料做成，色彩与服装配套，为花旦、青衣的重要表演道具，适应于表演时耍手帕的需要，手帕要做成六角形或八角形，边角上坠有铜钱或珠子等。酒具，有酒壶和酒杯。酒壶有平民用的长把锡酒壶，宫廷、官府用的长颈金酒壶。酒杯，古代戏中绿林好汉用酒碗，宫廷官府用盏(双耳圆杯)，汉代以前的故事戏用三只脚酒杯叫爵(见右图)，唐代故事戏用四方形的酒斗。幌子，有茶幌子、酒幌子、当铺幌子等。包袱，有贫寒人家用的蓝布包袱，还有用红布包成圆球形的人头包袱，用花布包成的长条形婴儿包袱(也称作喜神或庄王，是戏班子的祖师)。杖，秦腔、汉调二簧中有佘太君用的龙头拐杖，《清风亭》中老生、老旦用的讨饭竹棍，《苏武牧羊》中苏武用的节杖，鲁智深用的铁禅杖。戏曲杂物极为庞杂，种类繁多，还有柴担、水桶、雨伞、火把、元宝、金银锞、蜡烛、木梆子、渔竿、扫帚、蝇帚、祭具、纸幡、马鞭、船桨等。

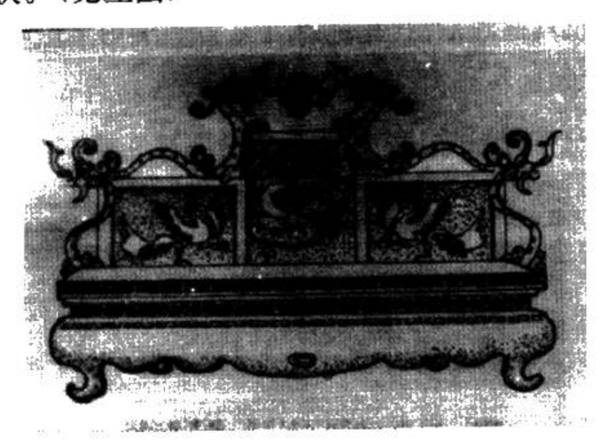


改良台帐　二十世纪四十年代由封至模倡导，陕西易俗社制作并采用。共两种：一为素色镶边台帐，以绸或绒为料制作，无绣花，主要为表现雅素的戏曲背景所用；另一种为摹仿绣花效果绘制而成，可为不同剧目配置出不同图案色调的场面背景。改良台帐造价低廉，曾为全省各地剧团所采用，五十年代仍有使用。

改良旗仗　民国二十六年(1937)封至模为《还我河山》一剧设计，陕西易俗社制作并采用。系对传统戏各种套旗、标旗、象形旗及清装戏中各种仪仗、伞仗等色彩、图案、形制进行改制的一种旗仗。以绸、布为料，按各朝代不同图案装饰、彩绘或刺绣而成。全省各地剧团有广泛应用。

五龙榻　秦腔道具，为皇帝所专用。以木雕制，亦名龙椅，座高约四十八厘米，背高

约一百二十厘米。两边扶手雕饰双龙图案，靠背雕饰三条龙图案，整体造型呈金色五龙飞舞状。（见左图）

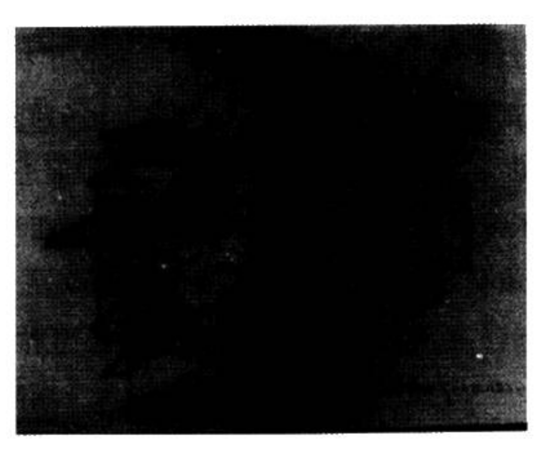




羊樽　秦腔酒具。形状如羊，高二十厘米，以木雕刻。柄为羊角，身为羊腹，嘴为羊首，座为羊腿，故名羊樽，为《司马迁》一剧所用。（见上右图）

凤枷　秦腔道具。以木雕制，彩绘花纹，形如双凤，长六十厘米，宽四十厘米，为各剧中刑锁太后与娘娘专用。（见下左图）





打铁炉　眉户现代戏《十二把镰刀》道具。1949年陕甘宁边区民众剧团创制。仿生活原形制作，由风箱和炉台组成，以木板或三合板为材料，四周绘以蝙蝠图案，内装灯泡接电源发光。（见上右图）

布景装置

陕西戏曲以砌末和演员唱念表述来转换场景的形式，出现于元代。元杂剧《货郎担》中，张玉娥（外旦）和魏帮彦（净）在张的丈夫李彦和家偷转银两包袱，并定计火烧李家房产，于洛河船上谋害李彦和，转场洛河岸边后，魏帮彦扮梢公划船，骗李彦和夫妻上船，将

李推入水中，并勒死李妻等场景变化，就是采用的这种形式。清道光十年(1830)同州梆子抄本《阴阳剑》出现了机关彩砌。有“五彩鸟绒线装成”的记述。

正式布景出现于二十世纪二十年代，陕西易俗社演出《牛郎织女》，首先采用了纸扎和画幕布景。民国六年(1917)，陕西易俗社向京剧舞台学习，在宜春园剧场装备转台布景，招徕观众，首演《复汉图》，新奇可观。民国十一年开始采用软、硬片绘画透视布景(见图)。《双锦衣》、《燕山恨》等剧的演出采用此种布景，出现了“洋楼夜景，平台花园”、“人步莲、莲花转，人化蝶、花间玩”的艺术意境，得到了“布景新奇，堪称奇观”的赞誉。(民国十一年五月一日《关陇日报》)软、硬片透视布景很快传布到了陕南陕北。民国二十三年，安康汉调二簧同心社演出的《慈云太子逃国》，和民国三十三年延安平剧研究院演出的《逼上梁山》，及其以后的关中八一剧团演出的秦腔《屈原》，都绘制使用过软、硬片透视布景。三十到四十年代，随着电灯照明的使用，布景有了新的发展。民国三十五年，上海布景师陶渠、朱进才先后来西安为陕西易俗社的《韩宝英》、三意社的《红莲寺》绘制了大型画幕，并制作了机关布景和大型纸扎砌末，五光十色，离奇可观，各剧社纷纷仿效，蔚然成风。与此同时，西安先后还出现了“光武”、“时新”、“新艺”等布景公司和“花宫布景社”等专业布景机构，促进了陕西舞台布景的发展。



中华人民共和国成立后，1952年福建布景师蔡鹤汀、蔡鹤洲来西安光武布景公司搭班，公司成员增加到一百多人，业务遍及陕西各县剧社，使电光布景和机关布景使用更为普遍。1956年陕西省第一届戏剧观摩演出大会期间，展开了戏曲演出是否需要布景的专题讨论，统一了认识，肯定了布景对揭示主题思想、创造典型环境、烘托演员表演的艺术作用，批评了空中飞人、真火、真水、真牛上台之类乱搞噱头的倾向，端正了布景的设计与制作方向。同时，随着一批大专院校毕业的专业人员分配到剧团工作，使布景设计、制作和装置开始了一个新的阶段。1964年陕西省第二届戏曲观摩演出大会所演剧目的布景设计，开始向强化地方特色和民族化特点方面发展。写意性和装饰性现代布景，在戏曲舞台上逐步增多。咸阳演出的《赵梦桃》，用一块富有装饰性风格的软景当二幕，作为各场之间的过渡景；省级代表团演出的《雷锋》，在台口两侧各装饰三面巨大的红旗图案；西安市代表团演的《灯笼红》，用木刻式的布景。由于投景幻灯进入戏曲舞台，使大部分戏曲布景在构思、构图、空间层次、气氛等艺术表现方面也有了新的提高。1966年“文化大革命”开始后，大量普及“样板戏”，各地舞美人员多向北京、上海学习，陕西戏曲布景在空间层次、气氛营造等艺术表现上又出现了一个大的发展。七十年代后期，戏曲布景又开始走向探索多种风格的新阶段，1979年演出的《屠夫状元》、《丁家姐妹》、《孙思邈》等剧目的布景，在边幕、纱

幕、装饰底幕上做出了新的尝试，减少了实体布景。《紫金簪》的布景、道具设计制作成剪纸模样，突出了弦板腔的民间艺术风格。

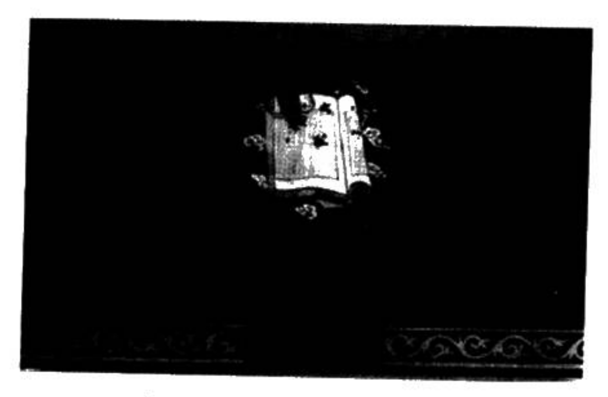
刀梯　西府秦腔《符罗成圣》的演出装置。以木搭置双梯，高十丈，用三百六十副铡刀置作阶梯，俗称刀山，扮演者须用武术技艺，赤脚沿梯而上，并越梯顶沿梯走下。四十年代后已废。

十字架　汉调二簧《四望亭捉猴》一剧的演出装置。舞台四周置木椅四把，每椅上站一人，四人共抬一副用竹竿绑制的十字架。一人扮猴跳于架上，剧中人花碧莲亦于架上捉猴，作翻扑、跳跃、追逐诸种表演。

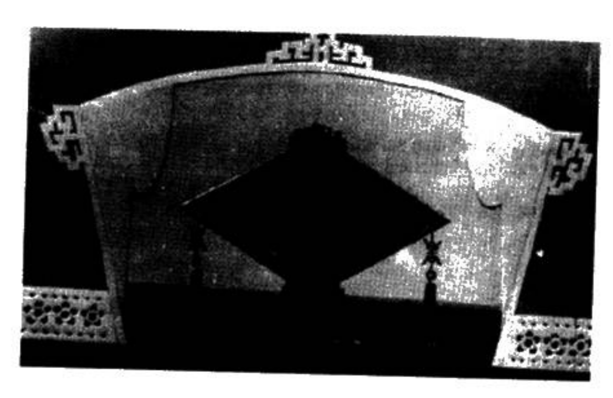
纸扎布景　创用于二十世纪二十到三十年代，主要为秦腔、汉调二簧演出所用。其以竹片或芦苇杆扎制骨架，架上糊纸，并用颜料绘制图景。此种形式，最初用于民间“旱船”、“跑毛驴”等社火秧歌演出，后来运用于戏曲舞台布景。民国十八年(1929)，陕西易俗社演出《芦山奇遇》，用纸扎大彩塑兽(老虎、鹿、麒麟和狮子)，从梁上吊下，演员可骑于背上，边演边唱。演《关中书院》，用竹扎制纸轮船，烟囱可以冒烟。演《禁烟趣闻》，用纸扎小汽车，可于舞台转动。民国二十一年，演《克里米战纪》，用纸扎双翼飞机，可扔炸弹。演《青天白日》，用竹扎纸火车头，下画车轮，演员可骑于火车头上演唱。民国二十三年，安康王万胜班，演《白蛇传》，用纸扎雷峰塔和云朵。民国二十九年，高小楼京剧班，在安康演《天河配》，用纸扎立体龙头，可口吐仙浆，源源不断，表现仙泉沐浴情景。西京三意社演出神鬼戏，也用纸扎制成四大金刚，以及假山石和亭台楼阁等。中华人民共和国成立后，此种布景多用于制作树杆、土坡、假山等不规则的立体、半立体景物，并加糊了布或纱布，使之结实耐用。

机关布景　创用于二十世纪四十年代。为舞台上的一种机械装置布景，利用暗藏的各种“机关”，使人物、道具、布景当场变化，造成各种古怪离奇、变幻莫测的特殊效果。演出时，操作人员必须按照要求，并结合剧情不断迅速做出变化。多为神话、武侠、鬼怪戏所用(见图)。民国三十四、三十五年(1945到1946年)，上海倪冰生、陶渠等于西安成立花宫布置公司和光武布景公司，为长安大舞台演出的京剧《薛刚反唐》、《血滴子》，陕西易俗社演出的秦腔《太平天国》、《新和氏璧》等剧首次配制了机关布景。演《草莽英雄》，可空中飞人，吊钟扣人；演《三打祝家庄》，可翻板捉杨林；演《秦良玉》，可飞人上树；演《关羽之死》，可使大船转台；演《韩宝英》，可使满台水涌，并用铁丝造成下雨情景。三意社演《白蛇传》，可使青蛇三次变身，天幕上出现白蛇盗草和与鹤童斗宝景象；演《梁山伯与祝英台·十八里相送》一场，可

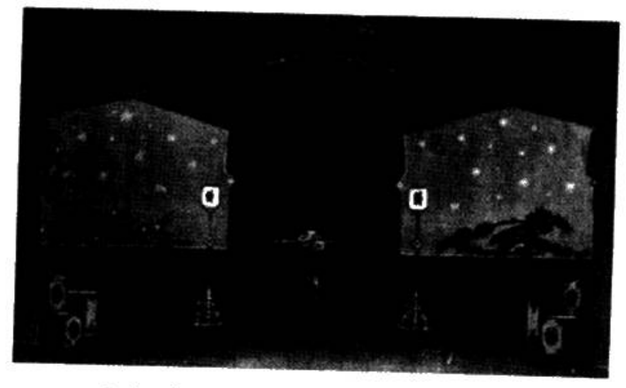




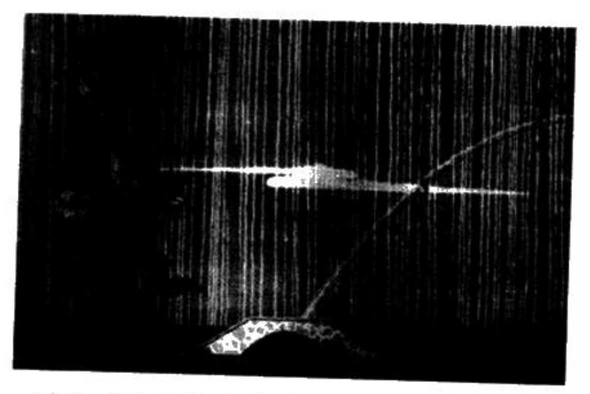
秦腔《三滴血》布景设计图



秦腔《清明案》布景设计图



弦板腔《白马血营》布景设计图



花鼓戏《凤凰飞进光棍堂》布景设计图



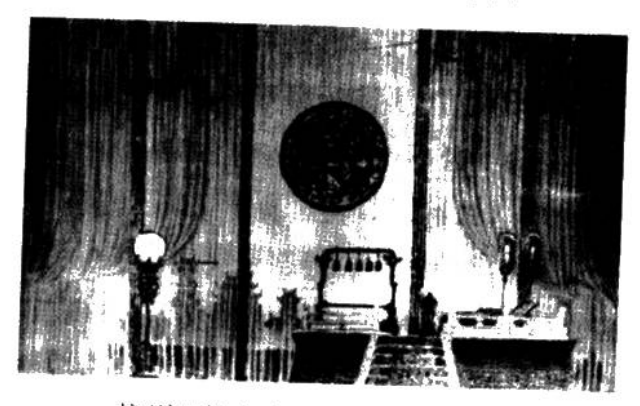
花鼓戏《六斤县长》布景设计图



秦腔《翠花姑娘》布景设计图



秦腔《夺锦楼》布景设计图



越剧《唐太宗》布景设计图



秦腔《血溅乌纱》布景设计图



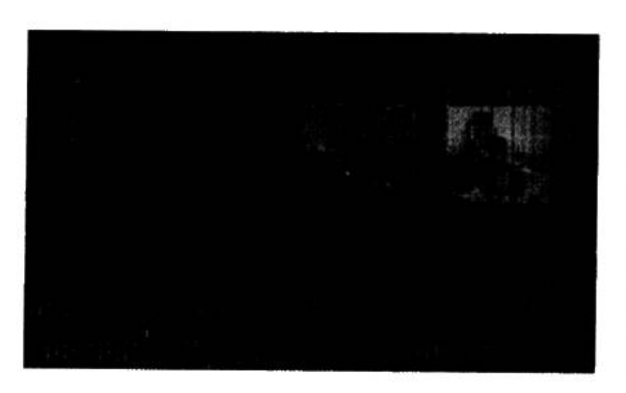
豫剧《大祭桩》布景设计图



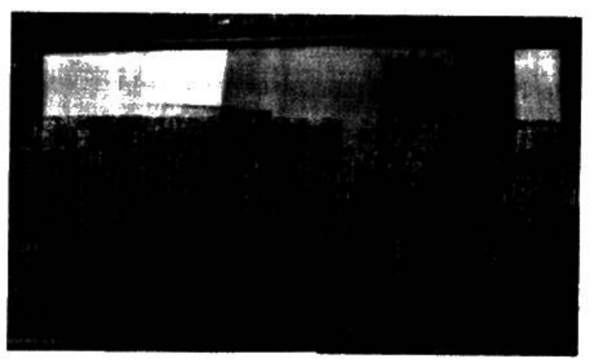
眉户《杏花村》布景设计图



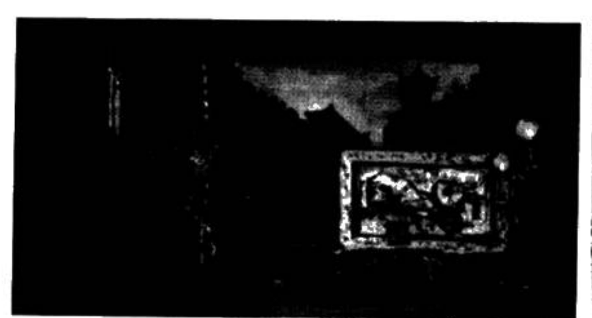
京剧《平江晨曦》布景设计图



秦腔《无辜的人》布景设计图



秦腔《凤姐》布景设计图



秦腔《审子辨奸》布景设计图



眉户《拆墙》布景设计图

用镜子表现湖水倒影。《化蝶》一场，可用电粉(镁粉)表现坟墓裂开，真人跳进坟墓，化蝶而飞；演《封神榜》，床上可变狐狸精为美女。中华人民共和国成立以后，这种布景使用较为普遍，并逐步向外县及陕南等边远山区传播。1949年至1956年，先后有咸阳明正社，渭南新民社，蒲城县剧团等表演团体相继采用机关布景。

电光布景　又叫电打布景，利用镁粉通电造成强烈闪光与声响，分散观众注意力，藉以进行迅速变换场景的一种形式，常与机关布景同时使用。老百姓也把使用电灯加各种彩色玻璃纸照射的布景叫电打布景。如演《劈山救母》，表现王母宫殿内景，不但可使龙柱与宫灯转动，屏风当场移位，还可将台阶刻空。并运用灯光不断变色，于天幕上投影表现斗法，利用镁粉闪光使场景发生变化。五十年代后，电光布景逐渐发展到陕西各县，直到六十至七十年代，一些县级剧团，演封神戏时，还有采用。

现代布景　指根据各个剧目的特定内容与风格而专门设计的布景。用于二十世纪二十年代后出现的新编剧目。设计使用的布景形式众多，主要有：以剪纸图案或彩画图案为背景的，如西安易俗社演出的《三滴血》、三意社演出的《灯笼红》等；用纱幕、纱帐、纱条结合屏风式的点缀为布景的，如商洛地区剧团演出的《屠夫状元》、《六斤县长》，西安市越剧团演出的《孔雀东南飞》等；用帷幕、柱子、部分天幕景结合变化的布景，如西安易俗社演出的《胭脂》、《夺锦楼》，陕西省戏曲研究院演出的《凤姐》等；还有对景物与环境作大幅度变形与夸张处理的，如咸阳大众剧团演出的《秦楼案》等。另有一种是画幕加纸扎山石、树木、狮子、亭台楼阁的形式，如陕西易俗社吴瑞林等艺人在《还我河山》等剧中，在两块布上，以国画技法，绘以假山，两块画布中间上悬铁槽，后置水池，演出时，由人挑水入池，从铁槽泄下，造成山中悬以瀑布的舞台效果。安康城关同心社演《慈云太子逃国》，绘制的花园衬景等。中华人民共和国成立后，现代布景的应用更为广泛。西安易俗社的《模范农家》、《保卫和平》、《妇女代表》、《西安事变》，陕西省戏曲研究院的《梁秋燕》、《杏花村》，三意社的《罗汉钱》，陕西省军区五一剧团的《三世仇》，西安豫剧团的《大祭桩》等设计采用的布景，都有各自的风格和特点。

舞台灯光

陕西戏曲舞台演出，长期使用烛光和油灯照明，二十世纪二十年代后出现了汽灯，四十年代后改用电灯。随着科学技术的发展，六十年代后形成了各种形式的彩灯、特种灯，大大提高了戏曲舞台的照明效果。

油灯　二十世纪初叶以前，各地戏曲舞台普遍采用。形制各有不同，形状如鳖的称

鳖灯；一盏七头的称七星灯；庙会演出神戏，还使用特制的九芯灯。一般用铁铸造，也有用铁盒、铁锅、瓷碗制作的。通用油灯，一般由灯碗和灯架两部分组成，以铁铸或陶瓷海碗为灯碗，碗口并排装置六根棉花灯芯，碗内注满清油（棉籽油、菜油、桐油或豆油等），为防灯芯浮滑，上压瓦片一块，俗称“压油”。灯架以铁制作，由一直径为十厘米的圆环、圆周装置挂环，上系铁吊链。用时将灯碗放置灯架上，于后台点燃，移挂于前台台口，每台两盏，两侧各一。由检场人在演出空隙中不断续油、拨灯芯、剪灯花。

汽灯　二十年代后，各地普遍使用。灯以金属板制作，由汽管、油箱、纱罩等部件构成，用煤油燃烧石棉丝纱罩，发出白炽光亮，一般光度相当于二百至六百支烛光，演出时将灯吊于前场台口，一般挂两盏，多则可达四、五盏。汽灯可用颜色纸做成灯罩，或装上自制的铁皮灯罩，用各色绸子制成可上下拉动的半透明色彩光罩，套在汽灯外面，起到配光作用。五十年代初，安康汉剧团曾用汽灯设计制作各种灯光布景，如《梁山伯与祝英台》的化蝶衬景，《将相和》的楼台投影，《张羽煮海》的海涛，《雷电颂》的火光等，均用汽灯投影。1954年西乡县人民剧团张敬谅创造的汽灯三头天幕全景形幻灯布景，可用一台幻灯投满天幕，收到了较好的效果。汽灯应用时间较长，直至六十年代，边远山区的一些剧团仍在使用。

电灯　民国十六年(1927)十一月二十二日，陕西易俗社首次安装电灯，用于舞台照明。四十年代后，各地普遍使用。民国三十五年后，陕西易俗社等剧社始用灯光调光控制设备，变换舞台亮度和色彩，配制电光布景。早期为“水电阻式调光器”，用两口大水缸，放入盐水，以木条加铜片作节光器，灯具由木板和马口铁皮做成，呈马槽式，内装三、四个灯泡，叫“马槽灯”。并用铁皮做成天幕云灯，以马粪纸刻云形，投放于天幕。天幕多用月白色布或浅蓝色布制作，能够创造出蓝天白云的效果。此外，可用木制灯盒表现月亮圆缺变化，将灯盒放于天幕之后，用背后投影造成月亮的各种形状。五十年代后，各剧团陆续配备了“金属电阻节光器”和“变压器式调光器”及自制的“闸刀式”配电盘；七十年代后，西安市豫剧团在民乐园剧场，西安市京剧团在解放剧场，西安秦腔一团在朝阳剧场装备了“钢丝提升控制台”。八十年代，陕西省戏曲剧院、西安秦腔二团、西安易俗社先后购置了“可控硅灯光控制台”。电光源已由六十年代的五百瓦、一千瓦聚光灯、云灯及两千瓦反射型聚光灯，发展到七十年代的卤素光源和碘钨云灯。六十年代初，在普遍采用天幕投影幻灯的基础上，三意社研制出了双头、三头舞台投影幻灯机。七十年代中期西安易俗社研制出了摇控追光灯、电容节光器。八十年代初西安越剧团制造出了自动变焦天幕幻灯机等。这些都显示出陕西舞台灯光技术发展的新成就。

舞台效果

陕西戏曲舞台效果包括听觉效果和视觉效果两种。

听觉效果　在传统的戏曲演出形式中，乐队伴奏人员经长期的演出实践，创造发明了许多配音技术。

堂鼓配音：如“喊冤击鼓声”，配合演出动作猛击堂鼓，鼓声震撼人心。“重物投水声”，一声重击之后连续演奏，渐弱渐慢。“入夜寂静气氛”，双捶于堂鼓面自由敲击密点，同时杂以边音，由慢渐快，渐弱渐隐，最后击一声勾锣，以示入夜。“人体与硬物撞击声”，在堂鼓上重击一捶，表示碰撞之声，如踢一脚、打一拳、蹲屁股、撞一下等动作常用。“夜间更次声”，以击堂鼓之声表示更次，敲几次即表示几更，常与勾锣配合使用。以单槌击堂鼓，发出“咚”、“咚”之声，表示催军炮、杀场放炮炮声。轻重相间滚奏，即为“雷雨声”。

勾锣配音：表现金銮殿钟声，寺院钟声、磬声。钟声奏正声，磬声奏边音。表现“水声、雨声”，则连续轻奏勾锣边音。

手锣配音：表现“叩门环”的声音，为手锣“呆呆”的声响，用以配合表演动作。

梆子配音：表现“打更声”，以梆子相击发出声响。

镲声配音：两镲相触，旋转摩擦，可配出哗哗水声。

唢呐配音：以唢呐吹奏，模拟各种声响，表现鸡鸣雁叫。将唢呐簧片含于口中，不断变换口形，以调整口腔共鸣，发出婴啼之声。

大号(马号)配音：一人于台后吹奏大号，配合前台场景，表现出马嘶、兽吼、厮杀之声。

板胡配音：演员在舞台做“捋线”、“以齿绷线”、“合线”等动作时，板胡主奏者采用滑弦、弹弦、拔弦技法，发出“吱、吱”、“嘣、嘣”的声响，表现出“合线”等动作的摹似之声。

口技效果：“羊啼、犬吠”，有人于后台用口技模仿动物叫声，配合前台演出。

录音效果：用录音带将舞台演出所需用的声响效果预先录制，演出时配合播放。多用于现代戏曲，如婴啼、水声、枪声、炮声等。

自民国二十七年(1938)陕甘宁边区民众剧团成立以来，为编演现代戏，广大的戏曲工作者，还创制出各种手工音响效果。如摇动铁皮或大三合板，发出响声，以示雷声。按用力的强度不同，可使音响分为“闷雷”、“炸雷”、“远雷”、“近雷”几种。表现“风声”可用手摇木滚，用帆布一幅盖于滚上，一端固定，一人用手摇动木滚旋转，使木滚与帆布摩擦，发出丝丝之声。“打耳光”，幕后他人配合前台打耳光的动作，用拍手的响声，造成打耳光的声响效果。表现枪声、机枪声、炮声、镣铐声、碗筷摔打声等，则是用各种方法在后台制造出相似响声，达到演出效果。七十年代以来，随着晶体管音响设备的广泛应用，各戏曲团体的舞台音

响效果进入了一个手工音响和电子音响相辅并用的新时期。1976年西安易俗社、西安秦腔二团创制了由电子线路控制的枪声效果器，可摹拟各种枪声、爆炸及雷声效果，得到了广泛应用。

视觉效果　有血彩、火彩、吐火、吹火、蝶舞等。

血彩：配合刺杀场面，造成鲜血淋漓效果的一种技法。当台上表演铡人、杀人或杀动物时，由管台人员或被杀的角色，将彩红水含于口中，喷洒于被杀者面部或其他部位，造成逼真的流血场面。

火彩：由检场人操作，以火纸折成摺扇形，一端燃火，另一端夹于右手中指与食指之间，于同一手心持松香末，先甩手中火纸燃起火焰，同时将手心松香末撒出，松香末燃烧，即为火彩。火彩特技有以下几种："月亮门"，根据演出需要，将火彩在空中撒成一个圆圈形。"过梁"，将火彩由近向远撒出，或隔城撒过使火焰形成弧形。"托塔"，将火彩自上而下，撒成上大下小的倒托塔形。"倒簪"，将火彩自上而下撒出，使其燃烧后形成一个下大上小的倒簪形。"连珠炮"，将火彩连续不断抛撒，使火彩一朵一朵互相接连串在一起而呈糖葫芦状。"金钱吊葫芦"，将火彩由出场幕条向入场一边台柱角撒抛，出手无火，而结尾形成"过梁"效果。

吐火：即从口内吐出火星，由演员伴随表演自行操作。多用于神鬼出现的剧目，如《闹天宫》中的巨灵、《游西湖·放裴》中的判官等。作法有三：一是用一竹管，粗约四厘米，高约一点五厘米，将未燃烬的火纸黑灰放入，出口用篦齿网阻隔。吐火前，用香火、煤子、纸烟头等暗火点燃，微气吹燃未烬的火纸灰，火星从篦齿网中飞出，如流萤点点，飘飞即灭。二是演员口衔圆锥形火筒，两端有孔，内装燃着的草纸细片，吐火时，徐徐吹出，呈现火星闪烁状。三是用黄火纸卷燃着的香头做成圆芯子，含于口中，演员亮相造型时，吐出幽火，火星闪烁，神彩奇异。

吹火：演员从口内喷出含包中的松香粉，点燃对方手持的火把所燃起的火彩。为秦腔《游西湖》一剧专用。作法讲究，将松香研磨成粉，用铜丝箩筛过，去掉杂质，选用韧性较强的包皮纸，或不易渗水破损的黑麻纸，剪成十五厘米见方的方块，放入松香拧紧，松紧要求适度，纸纹要直。吹火时，嘴唇紧收，用小口平和运气，即可吹出直吹、倾吹、斜吹、仰吹、俯吹等十余种不同火彩。

蝶舞：陕西易俗社二十世纪三十到四十年代演出《蝴蝶杯》一剧专用。以竹和白、红、黄、蓝、紫硬纸片制作。演出《洞房》时，田玉川与卢凤英坐在桌两边饮酒，管前场者藏于桌后，两手各执竹蝶五支，当两人端酒壶倒酒时，执竹碟者将竹蝶举至桌面之上，并操纵竹蝶绕酒壶翩翩起舞，待二人举杯饮酒时收回，再次倒酒时复出。

机　　构

科班与学校

陕西地方戏曲人才的培养，大多采用以师带徒和科班教育两种方式。科班始于何时，尚难确考。据现有资料可知，清乾隆后期(1786)汉中洋县马畅子村出现的黄瓜科班，是陕西最早的科班。清嘉庆、道光年间(1797—1850)，科班普遍兴起，陕西各大剧种相继办起了以教学为主的科班。如同州梆子的县府班(设大荔县城内)、汉调桄桄的庆字科班(设宁强县大安镇)、汉调二簧的瑞仁科班(设安康城内)等。清咸丰、同治、光绪年间(1851—1908)，是陕西开科授艺的兴盛时期。民国以降，陕西易俗伶学社成立，学社设学校部，把文化课、基本功与教戏溶为一体。各地仿效，开办科班，收徒授艺达到鼎盛时期。西安地区，以至全省各地科班林立，多达数十个。民国二十六年(1937)，安康德燕社还开创了女子入科学艺的先河，出现了男女混合科班。民国二十七年，京剧艺术家封至模等人在西安创办了夏声戏曲学校，民国三十年，培养秦腔艺术人才的陕西省戏剧专修科在西安成立。这些，对于陕西戏曲艺术事业的繁荣发展，创造了极为有利的条件。民国三十五年，国内解放战争全面展开，战争紧张，人心浮动，开科办学之风，逐渐衰微，以至停止。

陕西戏曲科班，大体可分为四类：一是由酷爱戏曲艺术事业的名老艺人出资或集资兴办的科班。他们热衷于戏曲艺术，耽心后继乏人，遂苦心经营，开设科班。如紫阳县名老艺人杨履泰、杨金年父子开办的泰字科班，从嘉庆中叶(1808)至咸丰初年，相继开科六期，培养汉调桄桄、汉调二簧演员一百五十余人。这类科班是陕西科班的主体，对地方戏曲艺术的发展起了重要作用；二是实力雄厚的班社出资，聘请名师附设科班，为戏班培养新人。这类科班为数较多，对戏曲班社的延续起着重要作用；三是由地方豪绅富户出资或合资开办科班。或自娱自乐；或为节庆家宴服务，扬名显贵；或作营业牟利等，情况不一。这种科班也占有一定的数量；四是由学识渊博、富有政见的知识分子、军政要员合股出资兴办的科班。如陕西易俗伶学社、鸣盛学社、夏声剧校、晓钟学社等。这类科班，在民国时期为数最多。它们旨在通过改良戏曲，辅助社会教育，移风易俗。

陕西科班的主办人通称班主，亦有称股东的。班主或股东负责主持科班的经费筹集、设备置办和社交联谊等重大事宜。科班内设箱主和领班长，民国以后的改良剧社称教务长或教务主任。箱主为科班提供演出所需戏箱。领班长（教务长）多由饱学多艺、能孚重望的著名艺人担任，承担科班内部教学、生活等管理工作。科班内设教师若干，承担教学任务。

陕西科班分单科制和多科制。单科只培训一届，待学生出科，便组成戏班；多科制，则培训两届以上甚至十数届学生，学生出科后除留科班或科班所隶班社者外，允许自由搭班演戏。科班开科多在秋冬农闲季节，每科招收学生二十至五十名不等，招收学生多者，则分甲、乙、丙、丁班培养。学艺期限多为三年，也有一年、四年、五年、六年的。学生入科年龄一般限在七至十四岁之间。在科期间，科班供给食宿和简单的衣物等生活用品。每日黎明即起，早、午、晚三次练功练唱，其余时间随师学戏，口传心授、模仿强记。民国以后，从易俗社始，改良剧社附设科班，将文化课、专业课、基本功训练和排练剧目结合起来，进行教学。一般入科三个月就要分行当教戏，半年要求学生学会三至五出戏。教学戏俗称“开门戏”，又称“垫底戏”或“启蒙戏”。多为唱做念打齐全的传统剧目，或有行当特点的折子戏。半年之后就要登台演出，一般要能演出一个台口，即三天九场戏。科班班规十分严格，入科前要履行入科手续，由家长、保人和学生向科班写出字据，保证遵守班规，尊敬教师。出科后还要帮师或给所属戏班演出一年，演出收入归师傅或归戏班，自己只拿微薄收入。帮师期满，才算最后出科，才可以自由搭班演戏。

中华人民共和国成立以后，陕西省培养戏曲人才的方式，主要是开办戏曲学校和训练班。戏曲学校由政府出资主办，纳入国家统一教育系列，学生毕业，由政府文化主管部门统一分配；训练班多由剧院（团）、或文化主管部门资助开办，经费、师资大多由剧团负责，学生毕业后，留剧团工作。五十年代初期，西北大区，省、地市培养演员、乐师，多为学校、训练班形式。1950 年 1 月成立的西北艺术学院戏剧系，1953 年秋季由西北戏曲研究院开办的戏曲训练班，是陕西省最早的戏剧学院与训练班。各地市相继在地市一级国营戏曲表演团体开办了一些训练班，培养人才。这类训练班吸收了科班中的一些行之有效的教学方法，同时又增设了政治时事和文化课程。招收小学毕业学生，学制一般为三年，边学习、边练功、边教戏，一般在半年以后即参加剧团演出，在演出实践中锻炼提高。

1957 年 6 月，陕西省文化局在西安办起了陕西省戏曲学校。这是陕西省第一所以培养多剧种演员、音乐、舞美为主的综合性戏曲中等专业学校，学制三至五年。在对传统的戏曲教学内容、方式、方法改造的基础上，建立了一套比较科学的教学体系。学校开设了政治、语文、历史、地理、数学等文化课，文艺理论、乐理知识、戏曲知识等专业课和基本功训练。使学生在德、智、体、艺等方面得到全面发展，成为新的一代艺术人才。1958—1960 年，全省多数地市和有条件的县普遍办起了戏校。1962 年 1 月，陕西省文化局又办起了以培养戏剧创作人才为主的陕西省戏剧创作研究班，大专水平，学制三年，戏曲教育进入了一

个更高的层次。1966年“文化大革命”开始，所有训练班、戏校、研究班一律停办。1975年以后，陕西戏曲教育又开始恢复，省文化局在陕西省艺术学院开办了戏曲专业班，1979年陕西省戏曲学校重新建立。至1982年底各地戏校也都重新恢复招生和正常教学，各县以至一些乡镇也都办起了戏曲训练班，戏曲人才如雨后春笋，不断涌现。

黄瓜科班 汉调桄桄、汉调二黄科班。首创于清代乾隆后期（约1786年前后），地址在洋县马畅子村，创始人姓程，名佚，人送艺名“黄瓜”。后因其子、孙皆承其业，从事戏曲教育与演出活动，子被称为小黄瓜，两个孙子分别被称为黄瓜花与黄瓜纽，遂称他为老黄瓜。清嘉庆初年，老黄瓜年事渐高，班主之位传与小黄瓜。嘉庆中期，小黄瓜将戏班带往四川演出，将所赚的钱，除了添置戏箱，又用来开科培训演员。嘉庆末年，开办了一个长顺科，由老黄瓜与牛头、邓赞、雍朝杰、雍可敬（猫儿）、王福娃等执教。成名学生有净脚老刀家、旦脚盖天红、琴师朱尾巴、鼓手黄瓜花（小黄瓜之子）等。老黄瓜、雍朝杰与牛头相继辞世之后，科班随之解散。直到清道光初年小黄瓜又创立了万字科，由小黄瓜与邓赞、雍可敬、王福娃等五人任教。学生中出名者有黄瓜纽纽（程万鹏、小黄瓜之子）、琴师王万成等万子辈艺人。后又开办一期，称为小万字科，出名者有净脚陈万喜，老旦陈万林等。道光二十七年（1847年）黄瓜纽（程万鹏）与黄瓜花在洋县五涧桥古庙开科传艺。教师以程氏弟兄为主，延聘了王万成、朱尾巴等执教，培养出须生王长隆（马畅东坡人）等一批名角。不久，亦因经费欠缺而停办。清咸丰年间程家兄弟又在洋县东北雍家寨古庙开办海字科，培养出了文武须生刘海州等一批名角。后因清兵与当地李蓝义军长期对垒，科班停办。清同治七年（1868年）前后，程万鹏兄弟（黄瓜纽和黄瓜花），又在洋县城西九里岗火神庙内开科招生，由黄瓜纽、黄瓜花与陶牵舌、王万成等执教。第一期学员为宇字辈，学成后驰名的有净脚任宇福等。后至清光绪二年（1876），程氏兄弟又与汉江南岸乡绅，在南山沙溪河古庙开办了天顺科。由程氏兄弟与陶牵舌、李应科等执教，共办两期，第一期以天字为名，出名者有华天堂、蒲天信等。第二期以顺字为名，出名者有顺福、顺彦、顺鸿等。光绪十年，程氏兄弟又在家乡谢村开办海兴科，由陶牵舌、李应科等执教，培养出海字派生脚刘海福（乳名腊娃、尊称大师兄）、梁海祥、白海才、程海青等一代名角。光绪二十三年，程氏兄弟再与江坝的乡绅开办了兴盛科，培养出旦脚程兴鸿、白兴贞（呼乱朝），文武小生王兴才（六地娃）、王兴寿、牟兴堂，文武须生王兴寿、谢兴隆，丑脚田兴华（黑熊）等一批艺人。民国十二年，黄瓜纽年事高迈，又办了最后一期，名德玉科，由程海青、师大王、麻三烈子等人执教，出科艺人有正旦吴德禄、小丑陈德玉、须生严德寿、小生徐德喜等。此后，黄瓜纽谢世。前后一百多年，时断时续的黄瓜科班，至此终止。

庆字科班 汉调桄桄科班，兼唱二黄。清嘉庆三年（1798）开办于宁强大安镇，箱主与教师不详，出科艺人有大旗杆（姓王、名佚）等。学生出师后，即在宁强、勉县、略阳以及汉中、川北等地演出。嘉庆十四年大旗杆用演出盈余之资，在勉县黄沙铺又培训了一科学生，

由大旗杆与其同科之师兄弟执教，仍用庆字科名，后世人为了区分，称其为中庆字班。大旗杆之弟王辛酉（人称二旗杆），出师此科。清咸丰九年（1859），王氏兄弟在南郑县内又组办一科庆字班，人们称为小庆字班，由王氏兄弟亲自任教，出科艺人有王庚子（俗呼根子，大旗杆之子）。庚子集二父辈技艺于一身，末、净、生、旦、丑行行精通，尤其是用笛子、唢呐吹奏曲牌，特别入耳中听。该科为汉中地区的桄桄与二簧培养了不少人才，是汉中派乱弹的主流。

泰字科班　汉调二簧科班，兼教汉调桄桄，由紫阳泰丰班艺人杨履泰与义子杨金年（原名张保儿）在西乡县沙河坎乡屈家河开办。履泰在世时共开三科。第一科名鸿泰班，开办于清嘉庆中叶，（据杨履泰家谱约 1808 年前后），由魏光裕、杨金年、赵胜金、张德斌等人执教。学生以鸿字为名，著名者有净脚贺鸿生（人称戏包袱）、武鸿成、丑脚舒鸿恩等。第二科名来泰班，开办于嘉庆后期（约 1815 年前后），增加了鸿字辈一些演员作为教师，学生以来字为名，著名者有查来松（生、末脚，人称戏圣人）、屈来寿（净）、罗来凤（正旦）、盛来云（花旦）、龚来娃等。第三期名永泰班，开办于清道光前期（约 1821 年之后），由鸿字辈与来字辈执教，学生以永字为名，著名者有霍永安（文武小生）、唐永富（小生）、谭永昌、陈永富（青衣、老旦）、张永贵（青衣、花衫）、石永奎（大丑）等。杨履泰去世之后，杨金年与查来松又继承师父遗愿，以泰字科为名又开办了三科。道光中期（约 1831 年前后），地址仍在屈家河。第一科名清泰班，由鸿字辈与来字辈艺人执教，学生以清字为名，驰名者有净脚张清寿、青衣彭清元、丑脚叶清林、小生赖清民等，尤以张清寿最为有名，金眼面谱，栩栩如生，加上能连扎七十二个灵官架势而获“活灵官”之称。死后葬于镇巴县东北，艺人集资为其修建“灵官庙”，并放置张氏塑像，尊为艺人祭祖之地。第二期名长泰班，约于道光后期（1850 年前后），开办于西乡屈家河，后迁至汉中城东十八里铺。教师由永字辈与清字辈艺人担任，学生以长字为名，著名者有马长发（小旦）、马长福（刀马旦）、张长廷（生）、张长江（外）、钟长秀（正旦）等。清咸丰初年，于汉中城东十八里铺，开办第三科，名福泰班，由永字辈与清字辈执教。学生与长字辈同辈，以福字为名，驰名者有陈福林（生脚）、王福山（外脚）等。福泰班之后，杨金年、查来松带班留川。泰字科班所出的学生相继在西乡沙河坎的屈家河与汉中城东十八里铺，以泰字为名，多次开科授徒。留名于后世者有吉泰班（咸丰中叶，汉中）、寿泰班（咸丰、同治年间，西乡）、久泰班（同治、光绪年间，于汉中开设，后迁至勉县）、元泰班（光绪十三年，西乡）、双泰班（光绪十七年，西乡，改科班为跟班）、荣泰班（光绪后期，汉中）、天泰班（光绪二十二年，汉中，箱主为南郑喜神坝李家）、九泰班（光绪二十五年，西乡）、协泰班（光绪三十年前，西乡）、安泰班（光绪三十一年，西乡）跟班授徒等九科，培养艺人五百余人。出名者有史寿宝、刘久强、李元满、周双奎、陈荣让、邓天满、张久祥等。辛亥革命以后，泰字科班仍在汉中继续活动，办有福泰班（民国五年），唐安泰在镇巴长陵坝建并自领）、旭泰班（民国七年，九字派艺人在城固县城内办）、玉泰班（民国十五年汉中、安、

康艺人在汉阴涧池坝建，跟班授徒，出班后易名为德燕班）、胜泰班（民国二十五年，汉中、安康艺人合建，跟班授艺），此后，汉中各班，再未成批授徒。

瑞仁科班 汉调二黄科班，清咸丰十年(1860)，由范仁宝（驴子）创建于安康。范氏系安康人，曾于清道光年间赴湖北房县大觉寺某班坐科学艺。清咸丰十年，率瑞仁班至安康县城，于三义庙等处设园售票演出，其腔调于湖北民歌韵味中杂糅安康土音，颇受群众欢迎。未几，范氏即于万寿寺（今培新小学）、金堂寺两处开设科班，两处各办两期。万寿寺分瑞字辈与彩字辈，金堂寺分方字辈与盛字辈。瑞、彩科出科驰名演员有周瑞福（生、末脚），人称“活天官”，擅演《临潼山》中的李渊和《十道本》中的褚遂良等。周瑞成（瑞福之弟）、夏瑞吉、闵瑞文、姚彩盛、赵彩亮、赵彩生、贾彩利、马彩忠等。艺人成名后即入川演出。

德盛班 同州梆子科班。清光绪十年(1884)由蒲城商人陈福儿在蒲城创建。名教练有须生李云亭（麻子红），旦脚十八红，净脚张庆林、张寿全、姜科儿等，先后教出十数名学生，著名者如老生牛百顺、须生郗德育（小麻子红）、小生王德孝、净脚田德年、文武小旦王德功等。该科学生出科后由李云亭亲自带领，从蒲城出发，到泾阳、三原一带演唱，又从泾阳、三原一带演至长安（即今西安），后来便驻足于长安城中。清宣统元年(1909)，改名为双翠班，中华民国元年(1912)该班解散，李云亭被陕西易俗学社聘为教练，郗德育等赴兰州塔班演出。

善庆班 汉调二黄科班。清光绪二十年(1894前后)，创建于丹凤龙驹寨，创始人为姚正，字庆善，班名亦称庆善。姚正为乡坤，喜好汉调二黄，是年于龙驹寨招收各地学员四十名，聘请汉调二黄著名演员贺鸿生等任教，共培养了两期学生。第一期为广字辈，成名者有广刚、广金、广艮、广翠、广凤等。第二期以广字辈为师，庆字为徒，成名者有庆华、庆德、庆鸿、庆胜等。民国二十四年(1935年)，姚正逝世之后，其侄姚天鹏接替箱主之位，后来，天鹏在洛南遇害，班社随之解体。

天泰科班 汉调二黄科班。清光绪三十三年(1907)，南郑人李伟堂在南郑县秦家坝大安寺创建，苏蛮王（真名佚）为科班总教师，下设男角教师、女角教师、武场面教师、文场弦子教师，招收学生四十多名。一月后，因经费欠缺将班址从秦家坝迁到喜神坝西沟马家庵庙中，当地绅士蒋钧清资助粮食使之维系。该科班分行当培训学生，每行分配学生四名，严加施教，提倡攀比、竞争，人才辈出，所出名角颇多。有驰名陕川的四净邓天满、邓天奎、天福、天利（后二人佚姓），四须生马天庆、李天义、易天禄、方天祥，小生天明、天贵、天喜（均佚姓），旦脚刘天泰等。光绪三十四年科班结业，李伟堂用八百多两银子置办了戏箱，开始演出，轰动汉中，当地村社争相订戏。不久，光绪、慈禧相继逝世，时值国丧，禁止娱乐，天泰班于汉中难以驻足，遂辗转入川。在蓉城各地颇受欢迎，后因四川掀起保路运动，剧团被迫回汉。途经勉县黄沙时，李将戏班交给了儿女亲家杨德。同年，在黄沙演戏时，因演员九

昌打伤人命，戏箱被扣，李伟堂又去勉县索回戏箱，公议交给邓天满。邓自为箱主，聘请二黄名须生王寿春（安康人）为领班长，改班名为兴汉社。先在汉中城内龙圣祠（即饮马池）开园演戏，后出外巡回演出。民国三十一年（1942），戏班到西乡渡江时，邓天满生病而死，戏箱被作为天满安葬费用，同仁星散，各谋生路。至此，天泰科班瓦解。

鸣盛学社　汉调二黄科班。民国元年（1912），由陆军统帅张翔初、副统帅张云山联名发起成立。由张云山主办，在西安左公祠张榜招生，并以南院门五味什字忠义祠作校舍，湖广会馆作剧场，开始营业演出。该社办学宗旨为：提倡移风易俗，宣传民主自由。学社实行经理制，社长向三（佚名）、副社长王胡子、吴宝卿（名旦兼总教习），下设外事（行政）、教习、勤务三个机构，并由专人负责。其中，教务处包括训练队和学员队两个部分，教练部教练有：生脚张长来，净脚赵长善，二净张长福，须生赵清平，杂脚温长顺，武小生廉长寿等关中长字辈及丑脚张忠农、侯金钟，旦脚吴宝卿，徽调武丑包寿亭，老旦罗福娃，正旦刘福仙等。除此之外，总教习吴宝卿还于民国四、五年专赴汉中、安康接来清泰、元泰、寿泰、天泰、久泰、协泰、双泰诸科名角一百余人，经考试选出老生刘协满、花脸徐福高、老旦陈寿庵、丑脚芦半夜、妖旦姚清元等头梢把式作为台柱，并分为二、三班，由跷工武旦杨久琳，武生外脚郝长福等人带领，在学社内外示范演出。武功教练由同州梆子老教练孟师担任；文功（唱、表）教练由著名须生杨喜儿、四季儿，名丑陈忠农，名小生赫三等人担任。学社招收学员二百名，教习一年后，经多次筛选，最后出科八十余名。计有生脚山鸣岐、刘鸣祥、赵鸣瑞，小生张鸣顺、雷鸣震，武生张鸣峰，旦脚杨鸣华、李鸣桂，小旦魏鸣华、苟鸣凤，彩旦王鸣武，老旦魏鸣廉，大净叶鸣英，大净老脚刘鸣鹏，丑脚芦鸣泉、刘鸣知、小王子，司鼓江振林、周老九、田麻子；打锣赵小锣，铙钹老黄，京胡周十二，月琴老十一，胡琴小十二，大衣箱高远，二衣箱老高等名家，成为关中派二黄在民国年间重振与延续的中流砥柱。鸣盛学社始终由军界头目作后盾，民国三年后，随着袁世凯复辟计划的实施，北洋军阀陆建章入秦，张翔初、张云山督军被废，整个学社顿失精神依托，经济上也失去来源。民国四年十二月，袁世凯称帝后委任皖系军阀陆建章为威武将军，主持陕西军政，捕杀革命党人，张云山一气致死，张翔初愤而离陕，鸣盛社遂岌岌可危。民国五年，钱松山、钱海山虽尽力周旋，使鸣盛社得以支撑，终因政治、经济、文化等方面因素所致难以为继，于民国七年散班。

秦中社　秦腔科班。民国元年（1912）成立于长安东乡。李金鸣（假葫芦儿）为社长，教练为乔老二。成立后，招收学生七十人，进行训练。出科后著名的演员有毛金荣、史春华、毕玉堂（活周瑜）、王进宝、王庚寅、孟祥志、王豹娃、王雁娃、王许娃等。经常上演的剧目有《拾美镜》、《宠妲妃》、《苟家滩》、《铡美案》、《双绝鞭》、《草坡面理》、《甘露寺宴婿》、《锦绣图》、《八义图》、《出棠邑》、《放饭》、《烙碗计》等秦腔传统戏。演出多在长安、临潼、兰田、渭南、高陵、西安一带。该社兴盛时，李金鸣与长庆社社长苏长泰交好，经常来往。到民国五年，该社入不敷出，无法维持，李金鸣解散了班社，并将戏箱让给了苏长泰，他自己也到长

庆社(三意社前身)任教。

榛苓社 秦腔科班。民国三年(1914)成立于西安,是以惠春波为首的西安一部分较为守旧的知识分子发起所创办的。聘请著名艺人李云亭(麻子红)、梁箴(船户娃)、刘立杰(木匠红)、聂金铭(聂大少)、张寿全(假科儿)、曾鉴堂(一枝花)、张海牛、王果等担任教练,进行教学。出科的著名演员有须生和家彦、萧顺和、卢九令等。旦脚何振中、常春燕、武振华等;生脚有雷士奎、颜春苓等。尤其是和家彦与何振中驰名秦陇,成为秦腔一代名师。榛苓社演出的剧目大多为秦腔传统戏。计有《红叶诗》、《计中计》、《女丈夫》、《玉龙钗》、《百花诗》、《广寒图》、《折书》、《放承恩》、《霍光悔路》、《周仁回府》、《破宁国》、《状元媒》、《春秋笔》、《玉堂春》、《红梅阁》、《五家坡》等。榛苓社后来在西安无法维持,只得出走关中各县演出。民国十九年,社长惠春波因故放手不管,加之名旦何振中被三意社邀走,显赫一时的榛苓社遂告解散。

正俗社 秦腔科班。民国五年(1916),小商毛玉卿变卖家产作为基金于西安创建。聘请净脚王德荣、张钊南、王庚寅,须生屈景益、高登云、何家彦、萧金声、王俊华、伙计红、刘金声、曾鉴堂(一支花),丑脚侯振堂、王三甲、徐敬民等名角任教,形成强大的师资和演出阵容。民国十五年,由王德荣、屈景益、曾鉴堂、高登云等人执教,先后共培养出四期学生。出色的有,甲班:旦脚萧正惠,须生康正中,武生张正武,小生靖正恭、杨正福、张正碧、张正声、韩正满;乙班:旦脚李正敏、张正衡、庄正中、景正铭、田正志,须生康正俗、李正瑞;丙班:旦脚李正华,须生李正斌、老旦范正才,丑脚魏正风、刘正平、王正熙、杨正俗等。尤其是旦脚李正敏自出科之后,十数年一直是该社的台柱,其嗓音甜美,风格独树一帜,被誉为"秦腔正宗"。演出拿手戏有《五家坡》、《断桥》、《白玉钿》等。民国二十四年,上海百代公司为他灌制了《探窑》、《赶坡》、《走雪》、《游园》、《血泪鸳鸯》、《断桥》、《店遇》、《黛玉葬花》、《二度梅》等戏唱片。民国二十五年,正俗社终因社长毛玉卿不善经营,负债累累,只好将戏箱转让任阁臣经营。任阁臣出任后,聘王汉任总管负责社务,招收学生,继开了丁班。出色的学生有:武生高正保,须生王正民、田正武、周正俗,旦脚张正声,净脚申正坤等。民国二十九年,正俗社社内十分混乱,学生四分五裂,演出极不景气,艺人纷纷离社,终告散班。

五福科班 汉调桄桄科班。民国九年(1920),南郑县草汇塘朱万福出资,王庚子、彭庆德任教,开办于南郑县莲山乡的垭河庙。招收十四岁到十八岁学员四十人开科教学。民国十一年出科,朱万福购置新箱,由教师彭庆德领班,开台演出。所演剧目有《甘露寺》、《黄金台》、《凤萧媒》、《蝴蝶媒》、《五路伐蜀》、《逃国》、《画扇》、《献地图》、《五月花》等。出科后影响较大的演员有:大净田五德(活曹操),花旦、青衣李五凤、五金、五银,须生王五太、张五盛,大净兼彩旦范五福,小生李五喜,丑脚五成等。民国十三年底,朱万福将戏箱转赠给"汉山王"白日熙,方玉亭任领班,新增加了著名演员张福同、刘天太、黄太庆、海才等。演出

了《鸿门宴》、《两狼山》、《精忠报国》、《鸡鸣山》、《海瑞奏严嵩》等剧目。民国二十一年，南郑县枣林坝冯义任箱主，王庚子为领班长，"五福班"改名为"同乐社"。民国三十年，王庚子逝世，先后由孙太正、田五德、杜文书、杨桂芳等人领班。戏班走遍了汉中各县，还到甘肃康县、武都、文县、碧口、徽县、成县和四川的竹园坝、朝天、广元、剑阁、江油、绵阳等地演出。从五福班到同乐社长达三十年，对汉中戏曲事业的发展起了较大的作用。

醒民学社　秦腔科班。民国十一年(1922)，樊尚仁创建于汉中南门外右侧花台村的弥勒寺。樊于辛亥革命时从军，自幼爱好戏曲。后因故回乡，潜心戏剧，自编剧本，欲求演出，醒民益世。为此，樊自开科班，培训演员，先物色由关中来的三个"戏篓子"——鲜班长、蹲子红、盖天红为教练，然后在城固、洋县招来三十多名学生，在自己家庭训练。后因妻子反对，迁至弥勒寺。为了筹措经费，樊变卖田产十亩，以保障学生生计，并四处奔波，游说城乡，纳股集资，购置戏箱。先后入股者有照像馆经理陈雨田，贾家花园的贾秉丞，石印局的经理王佩之，红帮头目赵幺老爷，以及樊的两个妹夫王文轩、杨坤田等。经过两年辛苦经营，多方周旋，终于使学生结业，并于民国十三年在南郑东关龙圣祠开始演出。因此年秋雨连绵，观众骤减，剧场被迫歇业，樊将学生和箱底全部交付鲜班长负责，由艺人自谋生计，股东认赔，醒民学社就此告终。

化民社　秦腔科班。民国十二年(1923)十月成立于西安。箱主刘贵兰，领班长李庄才，招收学生二十余名，开科授徒，才华出众的有：范花卿、赵化俗、黄育民、刘延民、李党民、李育民、李庆民等。民国十三年秋，该社在南院门福建会馆营业演出。腊月，被高陵县警察局长杜继仁接管，迁至高陵，由城关居民集资，各界绅士组成理事会，杜继仁任理事长，魏基武任社长，改荣华社为化民社。聘任惠济民、张子刚、田畴昌作教练，新招学员二十多名进行培训。出科学员中出色的有刘化鹏、何景民、谢新民、雷化民、李树民、冯改民、李悟民、李化玲等。民国二十五年八月，社长魏基武带班前往汉中，途中吸收待待娃、马振华等跟班演出。在汉中演出期间，魏基武继任社长，姜佐周任副社长。民国三十一年，因营业不振返回关中。此时该社借咸阳郑四戏箱，另立益化社。张玉华领班，率祝嘉民等赴泾阳、三原演出，遂购买何振中戏箱恢复了化民社。魏基武继任社长，在西安、西府等地巡回演出。民国三十二年，改由马弁、彭延周任社长，艺人不堪其辱，纷纷离散，化民社遂告解体。

通俗社　秦腔科班。民国十四年(1925)，秦腔著名须生毛金荣在西安新筑镇西关白家油坊创办，并自任社长。初成立即招收学生七十人，后又招收两期，共有学生二百多人，进行培训。该社演出以毛金荣为主，还聘请王文鹏、杨金声、王庚寅、何振中等名角搭班演出。剧目多为秦腔的传统戏，如《锦绣图》、《八义图》、《日月图》、《八件衣》、《葫芦峪》、《放饭》、《烙碗计》、《斩颜良》、《祭灵》、《四郎探母》、《卖画劈门》、《洪羊峪》、《四贤册》等。该社经常在西安、蓝田、三原、泾阳、高陵、耀县、渭南、华阴、潼关等县演出，几乎走遍整个关中。还曾在兰州等城市演出。出科的学生较出名的有王秉俗、张景俗、李振俗、徐振民等人。民

国二十六年二、三月间，毛金荣由于长期奔波，操荣过度，病故于新筑镇东关仁义巷，通俗社也随之解体。

林文科班　汉调桄桄科班。民国十五年(1926)春，侯友、孙文峰创办于勉县金泉乡金泉寺。班名取侯友之父侯玉林的“林”字与孙文峰的“文”字。侯玉林为勉县西坝乡乡约，侯友为团头。父子二人喜爱戏曲，利用职权，采用提取雍西地方各庙产租课、向大户募捐、逐户摊派、劝导妇女捐献首饰银货等办法，为开办科班筹集经费。并于汉中聘请教师，购置乐器，招生四十多名，开科培训。经过一年时间的教学活动，民国十六年春，即在金泉乡各村亮箱赠送演出。民国十六年到十七年林文班在汉中西路各县乡镇演出会戏，深受群众欢迎，涌现出的名角有：青衣林凤、须生林寿、大净林福、小生林录、丑脚林喜等。民国十八年，汉中地区大旱成灾，“台口”锐减，度日艰难，侯友率同伙到四川广元租剧场演戏，因米珠薪桂，入不敷出，是年秋天又返金泉。时值住汉中的国民革命军第八师张维玺部奉调北上，川匪李刚五部乘虚而入，侵扰宁强县境，戏班于广元返回途中，遇匪胁迫，为其演戏。十二月下旬，张维玺回师汉中，突袭李刚五匪部，戏班人员死于误伤者大半，戏箱等什物损失殆尽，林文科班遂之解体。

新声学社　秦腔科班。民国十九年(1930)，刘毓中在原秦钟社的基础上于西安组建。除原秦中社刘裕秦、刘保钟、刘易秦、姜瑶中外，社中书记席子才，亦饰角下海，应工丑行。并聘汤秉钟、姜望秦、王应坤、高治秦执教，招收三、四十名童伶，作为秦钟社开办的第三期学员班，进行培训。出有黄新敏、张新华、冉新贵、张新康、赵新进、刘新惠、王新陇、刘新赣、党新国等十余名青年演员。民国二十一年，赴豫年余。翌年秋回陕，西赴陇上，在银川觉民学社售艺两年，后辗转兰州、凤翔一带。民国二十五年“双十二事变”发生，暂停演出，不久恢复，主要演员有樊秋云、余巧云、杨问俗、王秉秦、徐正国、王正民、黄金花等。后在天水扎班，演至民国三十二、三年解散。

觉民社　秦腔科班。民国二十一年(1932)，由朝邑县政府出面集资(每股二百银元，共集二百余股)组建。由股东选出的首任社长为严伯俊，主任为常济堂，会计为张宏业。聘请王安民为教练，封至模为顾问，秦子叙担任文化教员，进行正规化教学。

该社初学同州梆子，一年以后改学西安乱弹。成立伊始，即招聘演员搭班演出。受聘者有名演员王五子、张九堂、张海娃、王继元、跛子林娃以及秦钟社的刘宠钟、刘易平、王振中、杜于勤等。其中有些演员还兼任教练，以师带徒。民国二十一年，招收了第一批学员，出科后驰名的有党新乾(党训民)、萧新民、魏新珠(振伯)、常新智、杨新谋、陈新国、苏新中、何新喜、王新润、车新生等。次年又招收了第二批学员，主要有李玉民、刘毓民等。

第一期学员经过两年半的专业培训，演出剧目有《庚娘传》、《鱼水缘》、《美人换马》、《夺锦楼》、《燕子笺》、《一字狱》等。巡回演出于朝邑、华阴、华县、潼关和山西晋西南等地。由于人才济济，剧目丰富，在陕西东府及豫西、晋南一带，很受欢迎。民国二十三年，由于负

责人之间产生了矛盾而导致分班。常济堂带部分人员组成秦镜社，严伯俊带领另一部分人员仍用觉民社招牌演出。民国二十四年觉民社、秦镜社均入新成立的牖民社。至此，觉民社解体。

大同社　汉调二黄科班。组建于民国二十四年(1935)。箱主李文典，老板武振发。教师陈忠洪、张鸣峰、汪荷兰。科员邢大伦、杨大均、李大壮、冯大允、武大器、王大金。出科名演员有：武振发、吕耕山、南家顺、陈胜志、侯增寿、金耀星等。演出剧目《兴汉图》、《群英会》、《下宛城》、《取东川》、《取西川》、《七人贤》、《八义图》、《取洛阳》、《取郧阳》、《三盗宝》、《烙碗计》、《背娃进府》、《阴阳审》、《清河桥》、《古城会》、《牛头山》、《下河东》、《朱仙阵》、《八腊庙》、《九龙峪》等三百余本。该班演员脚色齐全，功底坚实，足及商洛各县与毗邻鄂、豫边境各县，所到处，留有影响。为汉剧的延续和发展，起了不可低估的作用。

晓钟学社　秦腔科班。民国二十五年(1936)，乾县张秦伯创建，名新民社。张秦伯自献三间瓦房，以玄帝庙为排练场，聘请艺人杨安民、张景民、杨三执教。后因经济拮据，增添张瑞山、薛厚斋、王崇轩三股，四家合办。乾县参议会会长范紫东建议取“晨钟暮鼓”之义，走“易俗学社”之路，改名晓钟学社，劝军人刘文伯出资相助，搭盖陋台演出。后刘文伯挤走张秦伯自任社长，一改“晓钟”宗旨。先后招收甲、乙、丙三班学员，教出任哲中、殷守中、彭义中、李晓俊等名角。民国三十一年与西安上林剧校合并，易名晓钟剧校。

夏声戏曲学校　京剧教育机构。民国二十七年(1938)三月下旬，西安著名书画家阎甘园联络封至模、刘仲秋、郭建英、任桂林、韩望尘、韩绾青等十八人在南院门封至模家组成董事会，封至模任会长，集资两千三百余元，筹建夏声剧院、夏声戏曲学校。同年七月一日，夏声剧院、夏声学校正式开办。校舍先设东木头市刘定五公馆，后迁汉中难民营——西安青年路澄华巷，以培养戏曲人才、研究戏剧艺术、实行改良中国戏剧为宗旨。贯彻以学文化为前提，学戏剧艺术为基础，二者兼顾、并举的办校方针。设有国文、算术、地理、历史、常识、英文、戏曲选读、戏剧概论、音乐、曲牌、步伐械舞、毯子功、戏剧习演等课。除封至模、刘仲秋、郭建英、任桂林、于君堂(广东人)任文化课与艺术课教员外，聘杨少泉(丑)、筱俊峰(彩旦)、韩盛岫(净、武功)、楚公休(老生)、费文子(旦)、张宝奎(武功)、刘龙骧(净)、关丽卿任主演兼义务教员。首批学员二十六名，教出楚育才、周福康、孙经田(蔚霞、旦)、仇九州、高培炎(蔚荫、文生)、崔九龄(蔚零、旦)、董惠甫、戴莲宝、赵普文、齐英才、聂振心、赵庭志、谢福惠(蔚霈、旦)、刘治全(蔚荃、文生)、孙象福(蔚理、武生)、楚希洛(蔚材、净)、刘治发(蔚栋、净)、崔志昌、聂振江、秦怀志、孙家福、辛清华、林徐民等新角。民国三十年，范少朴接任第四任校长，改聘王化三(深县人)、王惠芳(扬州人、旦)、李葆华(河北人)、王仲元、吕铮(铁声)、孟霖等任文化教员。新招第二批学员三十六名，教出马科、赵廷原、钱友忠、贺萝黎、蓝煜民等新角。先后排演《李家店》、《梅龙镇》、《小放牛》、《玉堂春》、《黄鹤楼》、《牡丹亭》、《花木兰》、《陆文龙》、《潞安州》、《生死恨》、《得意缘》、《大名府》、《霸王别姬》、《梁红

玉》和新编大型历史剧《巾帼英雄》，以及大型现代剧《仗义疏财》（韩绾青作）等一百多个本、折戏，以西安、汉中为基地，进行教学演出。民国三十二年十二月二十六日，刘仲秋、郭建英带领全校师生，南下四川重庆，驻康健堂剧场，于翌年元旦在重庆大厦首场开演大型历史剧《陆文龙》。接着又在国泰剧院、一园电影院、胜利大厦等处轮换演出。夏声戏校在声腔、服装与舞台装置方面的改进与创新，引起了中国文化艺术界知名人士的普遍重视，惊动了蒋介石、陈果夫、孔祥熙为首的政府要员，他们纷纷前往观看演出。国民党中央与陕西省政府，分头计议将夏声戏剧学校收为国有，改称陕西省京剧团。民国三十三年五月戏校师生被迫至成都，招收第三批学员。教出罗通明、李吉三、向明远、苏荣宗、郑天涛、阎启明等青年学生。以成都为基地，先后在重庆、内江、江津、白沙、自流井、隆昌、荣县、犍为、泸州、嘉定（乐山）、武通桥、宜宾、万县等市、县巡回售艺。民国三十五年八月在江西庐山为三青团夏令营演出，受到蒋介石接见。随后抵南京，在徐州、蚌埠、镇江、扬州、无锡等地巡回献艺。并得梅兰芳与上海剧专熊佛西校长大力帮助。民国三十六年八月抵沪，寻得一座日本人仓库改作校舍，结束五年流浪生活。赖梅兰芳、梅葆玥、梅葆玖父子进一步在天蟾舞台等处义演募捐基金，为夏声戏校立足上海奠定基础。是年冬，夏声戏校聘请梅兰芳任董事长，招收第四期学员，培养出男生朱锦华、陈正柱，女生刘松娇、董松影、田玉珠、梅玉婵、夏美珍、李文萱等人。演至民国三十八年五月，上海解放后，改编为解放军第三野战军政治部文工团第三团。戏校结束。

鲁迅艺术学院戏剧系　　戏剧教学兼创作演出团体。民国二十七年（1938）十月一日，在延安随鲁迅艺术学院的正式成立而设立，张庚任系主任，崔嵬、左明、姚时晓、王震之任教员。

民国二十六年，上海救亡演剧队第五队到了延安，演出了话剧《血祭上海》，引起了观众的很大兴趣。中共中央很重视这件事，毛泽东同志提议设立一个培养艺术干部的学校，为了纪念革命文学家鲁迅，就定名为鲁迅艺术学院，并决定由沙可夫、李伯钊、左明等同志负责筹备。民国二十七年初，上海救亡演剧第一队，北平学生流动宣传队，上海蚁社流动宣传队的部分队员相继到了延安，其中从事戏剧工作的有崔嵬、丁里、王震之、荒煤、姚时晓、钟敬之、张庚等，加上原来负责筹备工作的三位同志和江青，条件基本成熟。民国二十七年十月一日，在延安北门外的窑洞里宣布正式成立鲁迅艺术学院，内设文学、音乐、美术、戏剧四个系。戏剧系成立后，至民国二十九年，连续招收了三期学员，他们之中有：严熹、苏路、路玲、贾克、张平、干学伟、邸力、陈锦清、张颖、吕朋、苏里、李纶、张东川、张冶、何文今、马瑜、王地子、张芸芳、刘因等。每期三十至六十人不等。这些青年学员绝大多数都是从延安以外的各个演剧队招收来的，有较高的文化、文艺和戏剧方面的知识修养，舞台经验也比较多。因此，一开始就能进行自编、自导的演出活动。第二期学员进院以后和第一期毕业留院的学员一起成立了一个实验剧团，王震之当团长，承担了宣传演出的任务。戏剧系

和实验剧团先后自编自演的戏剧节目有:《弟兄们拉起手来》、《人命贩子》、《矿山》、《一心堂》、《希特勒之梦》、《国际玩具店》、《松花江》(由京剧《打渔杀家》改编)、《农村曲》、《流寇队长》、《团圆》、《兄妹开荒》、《赵富贵自新》、《张丕模锄奸》、《刘二起家》、《夫妻识字》、《减租》、《惯匪周子山》和新秧歌剧《白毛女》等。

民国二十八年上半年,中共中央决定从延安的干部学校抽调一批教员、学生到晋察冀去办学校,开展敌后工作。鲁艺戏剧系抽调的有:崔嵬、玛金、牧虹、韩塞等同志。同时鲁迅艺术学院由延安北门外迁至延安城东的桥儿沟。戏剧系也随院迁至。民国二十九年至三十年,鲁艺戏剧系和实验剧团在"提高"的思想指导下,演出了一些大型中外名著,如《雷雨》、《日出》、《钦差大臣》、《结婚》、《带枪的人》等。民国三十一年延安开展整风运动,鲁艺戏剧系纠正了"关门提高,脱离实际"的做法,走与群众相结合的道路,学习和改造民间艺术,组成了秧歌队,编排出了有花鼓、旱船、挑花篮、大秧歌等一台晚会的节目,演出后,受到了群众的欢迎。民国三十二年春节,他们以拥军优属为主题,编排了一套新秧歌节目,以演员扮演工、农、兵、学、商、妇女、儿童的各色人物进行演出,观众十分欢迎。其中王大化,李波演出的新秧歌剧《兄妹开荒》演红了延安,观众赞不绝口。这年春天,鲁艺戏剧系的一些教员和学生随"鲁艺工作团"到绥德分区进行劳军,普及秧歌四个多月。同时,和当地群众的斗争生活相结合,编演了《减租》和《惯匪周子山》两出戏。民国三十四年下半年,戏剧系的师生与鲁艺其他各系的干部、学生合作排演邵子南与贺敬之同志创作的新秧歌剧《白毛女》,王彬、王大化、舒强导演,王昆、林白饰喜儿,张守维饰杨白劳,吴坚饰大春,邸力饰王大婶,赵起扬饰赵大叔,陈强饰黄世仁,王家乙饰穆仁智,李波饰黄母,韩冰饰张二婶。在党校礼堂正式演出,毛泽东同志和七大代表及中央各机关的同志观看了演出,给予了肯定和赞扬。嗣后,这个戏传遍了全国各解放区的村村镇镇。民国三十四年八月十五日,日本投降后,为开展新区工作,鲁艺奉命转移到东北和华北去工作,戏剧系也随之转移。

陕西省戏剧专修科　　秦腔教育机构。民国三十年(1941)五月,王捷三、封至模于西安组建。附设于省巡回歌咏队,经费由省教育厅发付。封至模兼任班主任。设教务、剧务、编辑三组,编制有戏曲教练、文化教员若干名。教务组长张秦伯、曹以仁、李瑞阳,剧务组长施葆章,编辑组长范紫东。戏曲教练赵柱国(须生)、安鸿印(青衣)、李云华(旦,号活手腕黑娃)、杨正福(小生)、李怀坤(花脸、碎秃子)等。文武场教师吴雄志(司鼓)、田英才、朱子忍(银庆)、黄云璋(德运)、唐德元(小锣),文场王正坤(盲人)、王东生(板胡)、王曲功(硬二股弦)、蒋德中(二胡兼二股弦)、周十二(三弦)、张全杰(老六、笛子)等。学制六年(三年训练,三年实习),学生毕业后为本班服务一年。出色的学生有:须生吕欣韵、成德信、赵永德、王辅平、栗怀荫、师自鸣、王钦明、朱永廉、焦春祥、毛平发、王孔乾;小旦成怀学、王景模、张朝轩、傅芝茬、张东海、李宁康、李玉才,青衣袁玉璋、路逢昶、王生霁,小生粟成荫、胡昌锦(文藻)、王晋禄、王成仕、姚映旭、王平生,花面辛性安(铜锤花脸)、刘茂森(架子花脸)、乔荫棠

(武净)、张桂林(架子花脸)、周同鸣,老旦周东林(兼彩旦),丑脚王达旭、赵文真(兼彩旦)、张肯堂及骆锡荣、骆鸿绪、杨天纵等。该校教授剧目有:《黄鹤楼》、《打金枝》、《光华山》、《搜杯》、《拷寇》、《牧羊卷》、《春秋配》等。排导公演剧目有:《赶斋》、《二进宫》、《周仁回府》、《辕门斩子》、《鸿鸾喜》、《水淹下邳》、《马前泼水》(封至模改编)、《山河破碎》(封至模改编)、《风筝误》(郭道宝编)等。该校除在本校南院门正艺社、骡马市三意社等地公演外,还到三原、眉县、户县、咸阳等地巡回演出。民国三十七年末,同晓钟剧社、上林剧院合并,易名陕西省戏剧学校。以一、二班学生为主,与晓钟学生编为两队,常驻于南院门福建会馆与东大街夏声剧社(案板街东侧)演出,并赴泾阳、耀县、富平、蓝田、渭南一带巡回演出。民国三十八年,剧校撤销,多数学员入国民党第三十八军光武剧团,进驻甘肃河西走廊。

正音国剧社　京剧科班。民国三十二年(1943)成立于西安,社址在东新街中段的新兴巷内。牛书堂任社长。徐保有、王军周任副社长。主要教师有:桂月茹、韩盛岫、李雨田、李阔泉(艺名小玲珑)等。

正音国剧社先后共收学员五十余名,俱是女童,每人姓名中均带一"正"字。该社对学员训练严格、正规,故于民国三十四年以后,声名日盛。为京剧培养出了一批才华出众的女演员。其中有:须生钟正声,武生张正昆,刀马旦李正琦,花旦孙正慧,文武老生蔡正芳,花脸许正衡,小生冯正荃,武丑王正华等。1950年解散。

西北艺术学院戏剧系　戏剧教育单位。1950年3月,由西北军政大学艺术学院改建成立,院址在长安县兴国寺,院长柯仲平,副院长亚马等。戏剧系主任鱼讯,主要教师有陈楚桥、刁汝钧、项宗沛、鱼讯等。设戏剧概论、戏剧表演、戏剧音乐、戏剧创作、舞台美术、中国近代革命史、民间文学、中国文学等课程。学制三年,每年招生一班,每班四十人,共招三期,计一百二十余人。开学上课,寒暑假组织排练秦腔、眉户、话剧和秧歌小节目。自带干粮、铺盖。下农村演出,自己做饭,自己搭台,行动口号是"与人民结合,向生活学习"。毕业学员分配陕西、甘肃、宁夏、新疆、青海、西藏等地,培养编剧、作曲、导演、化妆、布景、服装设计等各方面人才,且大部分成为西北各地戏剧单位的艺术骨干。著名者有张克瑶、刘法鲁、马昆、赵克明、杨惠珍、郝敏、贺孝民、王伯芳、毋致、雷文博、杨兴、苟新海、权玉静、郑玉骥、杨福润、郑三、王元榜、赵祖国、李介元、宋希豪、岳天一、阎长宏等。1953年夏,大专院校合并,该院文学系并入兰州大学,音乐、美术系单独成立专业学院,戏剧系奉命撤销。

陕西省戏曲学校　戏曲教育机构。1957年6月创建于西安。陕西省文化局罗明副局长兼任校长。戏校成立以后,先设同州梆子班,后陕西省军区新生京剧团新生部移交该校,遂增设京剧班。1959年开设汉调二黄与道情两班。1960年设秦腔一、二班,全校教职员工及表演、音乐、舞美学员最多时达七百余人。尚小云任艺术总指导,徐碧云、惠济民任艺术指导。校部设研究室、教务处。研究室主要负责教学、剧目的整理改编与音乐资料的搜集、汇编;教务处主要负责学员的文化业务课教学。同时,聘请名老演员王谋儿、朱林逢、



王麦才等分别任各班教练与教师。至1963年上半年,同州梆子班、京剧班已分别排演大、小传统戏八十多出。道情、汉调二簧、秦腔等班也排演了一批传统折子戏。出科名演员有:同州梆子班雷平良、党树仁、白岳彦、杨三瑜、杜爱仙等;京剧班孙明珠、王丽华、赵鲁平、朱广济、蒋秋平等;汉调二簧班束文寿、陈朝玉;道情班林桂兰、胡应林等。其中孙明珠、王丽华等学员分别学习继承了尚小云、徐碧云的代表剧目多出;雷平良、党树仁等学习继承了一批同州梆子传统剧目。1961年6月,由同州梆子班组成陕西省同州梆子实习演出团,赴京汇报演出了《破宁国》、《石佛口》、《辕门斩子》等剧。1962年以后,陆续将汉调二簧班迁往安康,京剧班与陕西省京剧团合并为陕西省京剧院。道情、秦腔班部分学员分配到省、地(市)、县剧团。戏校并入陕西省戏曲剧院,更名陕西省戏曲剧院附设戏曲学校。保留同州梆子班、秦腔班,继而戏曲剧院训练班并入,又设眉(眉户)碗(碗碗腔)班,学生不足二百名。

1965年学员全部毕业,同州梆子班分配到渭南,成立渭南地区同州梆子剧团。秦腔班、眉碗班部分学员分配后被组建为长安社教宣传队(后更名为陕西省火线文工团),一部分学员分配到本省和甘肃、青海等地剧团,撤销学校建制。1979年,陕西省戏曲学校在西安重新组建,史雷任校长。1980年设秦腔班,有教师学员百余名。后更名为陕西省艺术学校。

蒲城县演员训练班　戏曲教育机构。1958年成立于蒲城。第一任班主任孙玉华,副班主任刘文忠。该训练班共举办了两期。班部下设秘书、教育、总务等机构,负责人分别由任军龙、刘占林、贺积荣、田德幸等担任。

第一期训练班址设蒲城县古镇巷屈荣之庄园内,招收学员二十七名进行培训,学制三年。导演孙玉华、刘文忠,教练李福有,文化教员张志义,音乐教员董忠信。第二期班址设城东阳乡贾家村。学员六十名,学制四年。班主任鲁殿奎,导演刘文忠,教练李福友、贺文侠、贾秀兰,文化教员郭志选,音乐教员张秀峰等。两期培养出的优秀学员有朱晓琴、杜宝琴、祁文胜、刘新明、田仲民、徐永利、冯颜玲、王秀玲、丁宝珍、李贞颜、何叔君、刘宝玲、程巧凤、屈阿平、王竹梅,音乐学员张武贤、刘新江、阎鸳鸯、马自强、马玉欠、王永合、原高稳、李小梅、叶福荣等多人。

陕西省兴平红旗剧校　戏曲教育机构。1958年8月在兴平县剧团西院成立,因"三面红旗"而取名。由咸阳人民剧团、兴平县剧团、咸阳大众剧团、长安县剧团和兴平县文教科联合主办,隶属陕西省文化局领导。由五家组成校务委员会,马耀先任校长,赵廉任指导

员，兴平县主管文教的副县长杨微波任名誉校长。校委会下设办公室、教务股、总务股等。办校经费由各主办单位协商供给。朱桂珍（京剧教练，武旦行）、任存才（京剧教练，武丑行）、胡醒民、贾正礼、田松山任教练。学校开设文化课、专业课和基本功训练等课程，学制三年。

学校初成立招收学生八十七名，分甲、乙两班教学培训。甲班五十人，为兴平籍学生；乙班三十七人，为其他各县籍学生。学校无节假日，每天早晚练功，上午上文化课，下午上专业课。文化课有语文、政治、数学、历史、地理等。专业课有戏剧知识，秦腔、眉户、弦板腔音乐等。基本功课有形体功、架子功、念唱做打、四功五法等。学校管理严格，教学认真，注重理论与实践结合，坚持边学习边排戏的原则。经过一年的教学，1959年夏季，开始对外实习演出。演出节目中，突出花脸及武打戏。特别是李生龙的《斩单童》，赵瑞斌的《三对面》、《打銮驾》、《苟家滩》，余曼娥的《无底洞》、《钉缸》、《十八罗汉斗悟空》、《泗州城》，王英莲的《藏舟》，严秋娥的《三娘教子》、《柜中缘》，王莲英、朱采娥主演的本戏《桃花庵》，在咸阳、西安、户县等七县（市）受到普遍欢迎。1959年冬，剧校赴省汇报演出。《斩单童》、《打銮驾》、《三对面》、《苟家滩》、《马前舍子》等戏，震动西安，深受好评。京剧名旦尚小云先生观看了演出。省文化局随之拨给红旗剧校经费四千元。1960年7月，剧校举行甲班学生毕业，乙班学生肄业典礼大会，名誉校长杨微波为学员颁发了毕业证书。学生分别被分配到扶风、武功、兴平三剧团和其它剧团。经过近三年的学校培养和舞台实践，成才成名者有李生龙、赵瑞斌、余曼娥、王英莲、尹秋娥、朱采娥、昝金香、马金仙、王莲英等。“红旗剧校”随着学生离去而停办。

宝鸡市戏曲学校　戏曲教育机构。1959年10月在宝鸡市戏剧院戏曲学校基础上成立。校长翟光耀，导演兼教练田畴易，武功教练郭金元，鼓师张天远，板胡田随堂。校址设在宝鸡市戏剧院内。1959年元月，宝鸡市成立了戏剧统一管理机构“宝鸡市戏剧院”，3月成立了院属戏曲学校。由宝鸡市戏剧院一、二、三团各抽调新招学员共五十五名入校培训。10月宝鸡市戏剧院撤销，院属戏曲学校交由宝鸡市文化局管理，遂更名为“宝鸡市戏曲学校”。将五十五名学员分作男学员组、女学员组、音乐组进行培训，设文化课、专业课和基本功训练等课程。经过不到一年时间的教学和训练，排出了《三滴血》、《白玉钿》、《白水滩》、《断桥》等戏，在宝鸡周围各县及水利工地进行实习演出。1960年5月，宝鸡市文化局在“宝鸡市戏曲学校”基础上，扩大成立“宝鸡市文化艺术学校”。学校设秦腔两班、歌舞一班、话剧一班、电影放映一班。秦腔两班分一年级班、二年级班。招收新生九十名为一年级班，原宝鸡市戏曲学校五十五名学员为二年级班。其余各班由市属各剧团抽调各门类新招学生六十名，集中到校培训。校址由原戏剧院旧址迁往宝鸡市龙泉巷康复医院北边，租赁市房管局平房九十间为宿舍，修建二百平方米练功棚一座为排练场地。翟光耀仍为校长，下设政秘科、教育科、总务科。翟光耀、刘德昌、王维真分别任科长，李钊、马宏泰为专职文

化教员。秦腔班专业任教有田畴易、田玉堂、张佐芳，武功教练有郭金元、尹顺兴。歌舞班专业教练有张部、陈世英。豫剧班有王德义任教。秦腔一年级班、豫剧班、话剧班以训练基本功为主，电影班按学员程度培训实习，歌舞班除在校学习外，分两批去“陕西省舞蹈学校”进行培训。秦腔二年级班主要对表演艺术进一步培训，边排边实习演出。成名演员有孙爱云、赵艺兵、吴香琴、杜秀霞、周晓会、郭香云、李玉琴等。1960 年 12 月，因三年自然灾害经费困难停办。秦腔二年级班与部分一年级学员成立“宝鸡市秦腔演员训练班”。歌舞班成立“宝鸡市歌舞队”。秦腔一年级部分学员支援外县剧团，其余各班学员仍回本团，剩余不适应者下放回家。

渭南大县戏曲学校　戏曲教育机构。主修秦腔，1959 年 8 月成立于渭南，校长褚英。1961 年易名渭南县演员训练班。戏校在二、三年时间里，培养出了一批戏曲艺术新秀，其中有旦脚张爱莲、常云芳、陈娅玲、陶泉珍、王淑惠；须生张树仁、王存忠；净脚李树茂、傅朋武；丑脚赵予高等。乐师有王琪、吝丙午、权英华、吕德右、张志忠、朱观灯等。排演的剧目有：折子戏《三对面》、《断桥》、《放饭》、《武松发配》、《扈家庄》、《算卦》、《斩秦英》、《三娘教子》和大本戏《枫洛池》、《杨门女将》等。1963 年，渭南专区成立戏曲管理委员会，统辖本区所有剧团。渭南县演员训练班与渭南县剧团合并，成为渭南专区秦腔一团。

汉中市戏曲训练班　戏曲教育机构。1960 年 8 月于汉中市东关磨子桥古庙和毛家石桥祠堂成立。李自强为党支部书记兼班主任，负责全盘工作。1959 年汉中市和南郑县合并后，地委、专署的有关方面提议成立一个培养各剧种演员的戏曲教育机构。议定经费由当时的京剧团、秦剧团、桄桄剧团、汉调二簧剧团共同负担，政府文化主管部门给予补贴，并由文教局负责从各类学校和剧团抽调文化课教师与专业教练，组成二十余人的师资队伍，开办训练班。1960 年初秋，一切筹备工作就绪，开始招生，共招学员九十名，按文化程度分为甲、乙两班，开始培训。张望黎、王中和、王毅、孟学范分科担任文化课教学。设语文、历史、地理、政治、艺术理论、音乐等课程。按学生文化程度使用国家统一教材，按正规学校程序教学。专业课按京剧、秦腔、汉调桄桄、汉调二簧四个班训练。京剧由黑金亮、黑筱华、梅兰秋任教练；秦腔由赵化俗、何景民、熊志才（琴师）、周文生（鼓师）任教练；汉调桄桄由杨桂芳、徐德喜、任忠贤（琴师）任教练；汉调二簧由毋兴堂、陈荣让、陶启发（琴师）任教练；武功由李立彩、王正中任教练。在训练基本功的基础上，根据学员的嗓音、气质、体形、性情、扮相等天赋条件分行当、按角色进行训练，在采用传统训练技法的同时，实行科学教学。如科学发声、基本功的科学编排和循序渐进、以戏带艺、理论与实践相结合等，培养出众多人才。京剧有：张学东、李宝民、田素兰、吴佩贤等；秦腔有徐丽琴、赵建民、蔡保民、芦中玉等，汉调桄桄有曹建芳、任永建、魏翠萍、薛明义等；汉调二簧有孙明英、欧丽英、王光义、赵明江等。戏曲训练班共办一年零三个月，1961 年 11 月随着这期学生结业而告结束。

安康县汉剧学校　汉调二簧教育机构。1960 年建立，附属于安康县汉剧团。安康县

县长崔锦义任名誉校长，安康县汉剧团副团长许洪祥任班主任（后期由邓玉深任班主任），张玉琨任武功教练兼艺术指导，著名汉调二簧艺人雷鸣震、杜建德及左玉贵、张蔚文任排导老师和教练，并配有文化课、音乐课教师各两名。学员有顾铭、来世清、朱远寿、罗金银、惠桂芝、王玉琴、张祖芳等四十余人。生源多系以安康县汉剧团指标名额招收的演员，少数为陕西紫阳、湖北竹溪剧团代培学员。至1962年因精减机构，学校撤销，学员大多各返原地，亦有分配于汉中、旬阳汉剧专业团体从艺演出的。

陕西省戏剧创作研究班　戏剧创作教育机构。1962年1月在西安建立，隶属陕西省文化局。地址在南郊文艺路陕西省电影学校院内。鱼讯任班主任，董平、萧金、黄俊耀先后代管，陈夫林具体负责，吴俊、李步云协助工作。基本任务是为全省戏剧表演团体培养专业创作人才。学制三年，前二年为课堂理论教学时间，后一年为学员深入社会生活，进行毕业创作实习时间。分别开设文艺政策、文学概论、文学史、戏曲史、戏剧史、古代汉语、现代汉语、古今中外名著选、戏剧艺术、古典文学、古典诗词、编剧概论、文学欣赏、文学评论及创作研究等十五门课程。主要由陕西师范大学、西北大学中文系教授高元白、刁汝钧、马家骏、郝御风、刘持生、孟昭燕、宋汉濯等担任教师，并邀请党政领导、省市文化艺术单位负责人与文学艺术界专家、学者讲授有关政治时事、文艺理论等课程。学员大都是全省各地、市、县选派出来的具有培养前途的专业创作人员。初有六十余名，学习一年，经过考试，留有段肇升、余清泉、苏青、石兆明、张孝慈、江秋萍、田涧菁、卢凯、张锦璧、曹冠敏、樊德田、张云龙、马怀楠、畅予等三十余名。1965年由方杰、王汶石带队，前往汉中西乡参加社会主义教育运动，并进行毕业实习。编写出眉户《上山记》等剧，由汉中歌剧团排演，参加西北五省区戏剧会演后，研究班宣告结束。

咸阳地区戏曲学校　秦腔教育机构。1980年7月30日建立，名咸阳地区文艺班，隶属咸阳专署文化局，后迁三原县城山西街。袁安学任副主任，招生二十五名，经过一年多的学习，留下十五名，于1982年7月1日，以《杀庙》、《挡马》、《三对面》、《反西凉》等折子戏汇报演出后，提前转入咸阳人民剧团。1982年9月扩建为咸阳地区戏曲学校，在咸阳专区招生六十余名，还为旬邑县代培学员五十名，为宁夏西吉代培学员十五名。

铜川市戏剧学校　戏曲教育机构。1980年9月在铜川市建立。李自立任校长，彭义中任咨询，任存才、赵德全、严志刚、李正光等任秦腔教师，王砚秋、赵华、袁耘远等任豫剧教师，郭全民、马西庚等任音乐教师，苏晓明、孙秀梅等任其它课教师。学制三至五年，学生八十四名，秦腔班四十七名，豫剧班三十七名。以戏曲基本功为主，设有形体、乐理、艺术理论、文化、政治等课。先后排演《穆桂英挂帅》、《三子争父》、《安安送米》、《羊角哀》等大小剧目二十多个。1982年2月参加了陕西省戏剧学校文艺调演，其中《打神告庙》被陕西省广播电台、电视台录音录相，播放全省。

大荔县碗碗腔训练班　戏曲专业教育机构。1981年，大荔县委县政府为继承、革新

和发展碗碗腔戏曲艺术，委托县文化局创办。第一任班主任宋智才，教练先后有吴伟民、李存才、刘公让、张军、何秀琴、李永泉、张明华、杨化民、牛志强、柴绪好、张朝保、魏丙仁等。1981 年 3 月招收十三、四岁高小以上文化程度的男女学员五十名（其中演员 37 名，演奏员 13 名）进行培训。学制五年，经费由地方财政发付，学员背粮学艺，毕业后择优录用。

训练班以专业课教学为主，兼修文化课。并把课堂学戏与舞台实践相结合。自 1982 年 1 月起，先后排演了教学剧目《拉伞》、《借水赠钗》、《凤凰岭》、《杀船》、《重台别》、《打神告庙》、《红桃山》、《界山口》、《岳母训子》、《柜中缘》、《恩仇记》等大小二十多个剧目。碗碗腔训练班的开办，对碗碗腔戏曲艺术事业的发展起到了促进作用。

班社与剧团

陕西地方戏曲班社始于何时，由于文字记载缺乏，很难确知，相传清顺治、康熙年间（1644—1721），东府大荔一带就有同州梆子邹邑班、大德胜班的演出活动。清乾隆中叶，戏曲班社在陕西各地蓬勃兴起。据严长明《秦云撷英小谱》载，"西安乐部著名者凡三十六，最先者保符班。"此后，道光、咸丰、同治三朝，这种办班演戏的风气更为兴盛，全省各地戏班林立，仅以凤翔府为中心的西府秦腔就出现了义兴班、聚顺班、顺义班、永顺班等四大班，还有八小班、二十四个馍馍班等三十多个班社。中华民国初年，陕西易俗社成立，进行秦腔改良工作，各地起而仿效，建班之风更盛，陕西戏班出现了鼎盛时期。民国二十年（1931）出现男女合一的戏班。民国二十六年抗日战争爆发，东北、河北、山西、北京一些评剧团、京剧团、晋剧团、豫剧团迁来陕西，艺术交流活动十分普遍。民国二十七年，陕甘宁边区民众剧团成立，在陕北、关中各解放区成立戏曲剧团蔚然成风，一批以编演现代戏为主的革命戏曲团体涌现出来。民国三十五年以后，由于战事，国统区戏曲班社纷纷解体，解放区戏曲剧团则健康发展，日益壮大。

陕西地方戏曲班社（剧团）就其性质来看，大体可分为四类：一是由名老艺人出资或集资创建，俗称内行班。这种班社大多为求生计，占戏班的多数；二是由地方豪门富户或巨商大贾出资建班，俗称外行班。这类班社多为牟利赚钱，带有商业性质；三是由开明知识分子或军政要员出资或集资建社，旨在改良戏曲，宣传政见，承担社会教育与移风易俗。这类班社在民国时期居多数，多在城镇设址；四是由中国共产党领导下的革命团体集资组建，旨在宣传革命，为工农大众服务。

戏班中的起班人，称班主、班长或东家（剧社称社长，剧团称团长）。戏班多由四十至八十人组成，各戏班不等。戏班设有管班人，俗称领班长，管理班内班外重大事宜；设账房一人，专理内外经济、财务收支；派师一人，负责排定演出剧目和分派演员及演职人员考勤工

作。还配有杂工和伙管、炊事人员，负责生活。服装行头四至五人，分管大衣箱、二衣箱、头帽箱、刀枪把子箱。文武场面十二人，负责文场、武场演出伴奏。演员按行当脚色分类，每个行当都有挑梁把式、二把式、三把式。戏班拥有演员多少，由戏班的规模和知名度而定，少则二十人，多则四、五十人不等。戏班与演员的关系一般为雇佣关系，雇用期多为一年，也有搭班后常期雇用的。雇用时双方要签订合同，合同期满，才能解雇。无特殊情况，不得中途解雇和离班。演员薪金按合同所订的戏份分钱。民国以后的剧社大多通过民主选举选出社长，成立社委会和多种委员会，实行民主管理。根据社章社长规定任期，可以连选连任。演员采用聘任制，待遇实行供给制、薪金制和奖金制三结合制度。根据表演水平，评定薪金。解放区戏曲剧团团长由主管上级任命，演职人员由革命队伍中有文艺特长的人员组织，实行战时供给制。

1949 年 5 月，西安解放，陕西各地的各剧种戏曲班社，陆续由各地（市）县政府接管，改成戏曲剧团，但体制仍沿袭归戏班体制，并无改变。解放区戏曲剧团，开始进入城市，延用军事供给制。1951 年 5 月 5 日，中央政务院发布关于戏曲改革的指示，省和各地（市）相继成立了戏曲改进委员会。1953 年，西北文化部召开戏曲剧团整编会议，提出了对专业剧团和民间职业剧团进行整编登记的实施方案，并抽调大批干部帮助剧团进行改人、改戏、改制和整编登记工作。至 1956 年，全省经过整编、定点登记的共有十个剧种的九十六个剧团。其中全民所有制剧团十九个，集体所有制剧团七十七个。并在各级文化主管部门领导下，吸收解放区建团的成功经验，建立健全了各项规章管理制度，提高了演职人员的思想觉悟，废除了旧戏班社的陈规陋习，演职人员的薪金由过去的“戏份制”，改为固定工资制。艺人的社会地位和生活待遇，得到了显著的提高，涌现出了许多先进人物和模范事迹。1956 年 6 月，在西安举行了省首届戏曲观摩演出大会，有十八个剧种的三十七个剧团两千一百人参加演出，演出一百四十三个（本、折）优秀剧目。戏曲艺术呈现出一派兴旺繁荣的景象。1960 年省文化局举办了全省新般上舞台剧种会演，过去以皮影或地摊形式演出的小戏剧团相继建立。全省剧团（院）总数达到一百零四个。1960 年国家遭遇自然灾害，进入三年困难时期，全省各地精减机构，至 1962 年全省精减戏曲剧团十个，剧团总数为九十四个。1964 年 4 月，省文化局举办全省戏曲现代戏会演，参加演出剧团四十二个，演出现代戏四十七出。戏曲改革出现了第二次高潮。1966 年“文化大革命”开始，剧团处于瘫痪状态，“破四旧，立四新”，不少剧团烧毁了古戏服装、道具和资料。至 1970 年，全省共撤销戏曲剧团三十六个，给戏曲事业带来了前所未有的破坏。未撤销的剧团，或改唱京剧“样板戏”，或改为毛泽东思想文艺宣传队，或变为文工团演唱歌舞、曲艺，对戏曲艺术造成了严重损害。1976 年 10 月，粉碎“四人帮”，全省戏曲剧团得到了新生。1979 年恢复上演传统戏，被撤销的剧团得到恢复，上演剧目增加，剧团获得了生机。至 1982 年底，全省拥有各种戏曲剧团一百一十二个，陕西地方戏演职人员达一万一千余人。戏曲艺术进入了新的改革

发展时期。

保符班　秦腔班社。清康熙末年创建。乾隆中叶时，该班是西安著名秦腔班社三十六班之一。著名演员有旦脚太平儿等。椐严长明《秦云撷英小谱·金队子》记载，“西安乐部著名者凡三十六，最先者曰保符社。保符班有太平儿，姓宋名子文，色艺素佳。余至关内时，以年长不复登场。”

江东班　同州梆子班社。清乾隆初年创建于西安，是保符班后西安最享盛名的班社之一。

乾隆中叶，拥有一大批色艺俱佳的演员，其中有樊小惠、姚琐儿、宝儿与喜儿。樊小惠、姚琐儿与技艺高超的申祥麟，并称为当时西安曲部之“三绝”。清乾隆四十二年(1777)，临潼旦脚四两儿，三原旦脚碗豆花，礼泉旦脚金队子皆搭此班演出。清乾隆后期，班社几经更新，辗转于同州府境演出。演出的节目有《黄鹤楼》、《临潼山》、《玉虎坠》、《血手拍门》、《铁莲花》等。

双赛班　秦腔班社。创建于清乾隆初年。西安曲部著名的三十六班之一。椐严长明《秦云撷英小谱》记载，“双赛”之意，即演技长出于保符班与江东班。清乾隆中叶，因著名秦腔旦脚艺人申祥麟、岳色子相继入班，又称双才班。此班拥有一批色艺俱佳的艺人如申祥麟、苏显之、三寿官(张南如)、张银花、岳色子及白延孝、权必龙等。乾隆末期，随陕西巡抚毕沅来西安的诸学者严长明、王梦楼、曹仁虎、庄炘、钱献之、徐元九、洪亮吉等，都赞扬该班演员阵营整齐，演技精湛超群。节署盛会与来往迎送必请该班献技。清乾隆四十五年(1780)，双赛班与泰来班共同发起创建西安梨园会馆(又名西圣行宫)，使之成为西安戏曲活动聚点，故《西安梨园会馆碑文》中又称双赛班。

泰来班　秦腔班社。清乾隆初期成立，与双赛班齐名，创始人不详。西安乐部著名的三十六班之一。著名艺人有张连官、张世功、百顺宫、张德官等。清乾隆四十五年(1780)，与双赛班(即双才班)共同修建西安梨园会馆(即四圣行宫)统领各地的“庄王盛会”，并在此培养梨园弟子，使之成为西安戏曲活动的中心。

姜马道情班　道情班社。清乾隆年间(约1795年以前)，创办于宝鸡县阳平镇姜马村，创始人不详。长期以坐唱形式活动于岐山、宝鸡、眉县一带。民国二十一年(1932)曾去陕南汉中地区演出。1953年参加陕西省民间艺术会演，1955年在省民间艺术会演中，获“集体表演艺术奖”。此后与宝鸡县人民剧团合作排演道情剧《金琬钗》，1960年首次将西府道情搬上大戏舞台。主要演员：清末及民国初年有姜卡来、李德胜、马富岗等。民国末年至解放后(1949至1982)有姜福、马生福、马定乾、姜德田、姜银科、姜世英、姜坤、姜永绅、姜春荣、马志峰、马军社等。以马定乾为领班，演唱曲目多以十渡故事、神仙道化为主。该班今存有清乾隆年间(1795年以前)手抄本道情曲目《五果争先》、《雷横打枷》、《石佛衣》、

《收龙须虎》、《收肝胆脾肺》(五回)；清光绪五年(1879)手抄本道情曲目《装芦花》、《收龟蛇二将》、《八仙过海》、《收金刚》(四大金刚招佛爷)、《撒金丹》、《文昌收骡子》、《九反天官》、《文官赐福》、《二雁争强》(二鸟比翼)、《杭州卖药》、《收黄布狼》(十一回)。其他曲目有:《乌盆告状》、《吕蒙正祭灶》、《湘子出家》、《十妇人》、《二堂拜寿》、《韩相子拜寿》、《四季孝》、《桃园结义》等。1982年底,该班所剩演员无几,继续于庙会和民间婚丧嫁娶演出。

齐唐班 同州梆子班社。清嘉庆、道光年间(1796—1850),朝邑柳村地主兼商业资本家齐唐出资创办。属家班,是同州府境内四大名班之一。据道光二十二年(1842)河东官运总局陕岸《曲子》抄本所载,时有著名演员正旦兴捏儿,武旦启运儿,须生冬儿,小生稳定儿,大净木头儿,小旦双元儿,武生洛南红,武须生郓宝儿等。演出剧目有《三上桥》、《泗州城》、《五丈原》、《辕门斩子》、《杀狗劝夫》、《杀狗劝妻》、《卖胭脂》等。清光绪末年仍活动于渭南各地,为群众所乐道。

义兴班 西府秦腔班社。清末民国初年西府四大名班之一。俗称"田家班"。清道光(1821—1850)年间,宝鸡县虢镇西堡田家创办。私人班社。后传至清光绪年间,箱主田德成因与同期三大班(即华庆班、永顺班、聚顺班)相互竞争,重资聘请名伶,使该社声名大振,跃为"西府秦腔"四大班行列。光绪初,曾与三大班在凤翔府集资修建"庄王庙"。该班主要领班李仓,艺名李双来,工旦脚(系西府著名艺人李甲宝之祖父)。主要演员有欧林林(小名根娃),工大净;碎吉娃、兰州娃、王缠虎、夏娃、李冬冬等,工旦脚;所演剧目有:《春秋配》、《蜜蜂计》、《双鸳鸯》、《进妲己》、《打淮安》、《游花田》等。主要活动于西府各州、县,民国五年(1916)解体。

汉荣班 汉调二簧班社。清道光十年(1830)左右,在汉中建立。班主为孔大方。清道光十九年,孔大方率班东往,在兴安(安康)河街江西会馆与万寿宫演出。当时兴安属县,多系乾隆以前自鄂、豫、徽、赣、浙来陕开山垦荒之"下五省棚民",对于陕南土二簧的声腔语音不爱听,致使汉荣班营业不振。同年腊月,汉荣班在新城苍夫庙(今新城体育场旧址)扎冬班住闲排戏,吸收当地民歌小调,丰富音乐唱腔。翌年正月后,赴兴安东区张滩唱春戏时,唱腔已变,群众喜闻乐见,遂改旧观,长期在当地扎根演唱。

聚顺社 西府秦腔班社。清末民国初年西府秦腔四大班社之一。俗称"王家戏",清咸丰十一年(1861),宝鸡县虢镇东湾阁底堡人王炳创办。私人班社。经历了王炳、王统烈、王镐、王兴化等四代艺人苦心经营。"聚顺社"以箱主直接参与领班为经营方式。其经营办法为:按台结算,自负盈亏,每台结帐一次(即转一个点为一台)。比例为:演员百分之六十,文武场面、舞台管理百分之十,箱主百分之二十,化装百分之十,其他人按账份分红。每年演出三季,农历正月至四月初八;六月十五至八月十五;九月九至冬至(腊月二十三)。以神、社、庙、乡会为主,兼有婚丧嫁娶演出及售票演出。主要活动于宝鸡、凤翔、千阳、陇县、眉县一带。清光绪初年曾捐资修建凤翔府庄王庙。主要演员:早期有净脚刘家娃,须生侯

烈、贯系、拉麻，旦脚甲寅、增气等。中期有须生魏巨才、焦明珠等。后期有须生孙双钱，净、丑、须生兼能的魏甲合、焦班长，旦脚郑金钟、朱宗莲、王半截，老旦吕西儿等。演出剧目有：《火焰驹》、《风云驹》、《烈海驹》、《胭脂驹》、《美人图》、《日月图》、《富贵图》、《铁冠图》、《忠孝图》、《八义图》、《苦节图》、《忠烈图》、《太和城》、《七星剑》、《串龙珠》、《伐冀州》、《苦肉计》、《梅花阵》、《斩韩信》、《瓦口关》、《破洪州》、《草坡面理》、《白雀匣》、《紫霞宫》、《时迁偷鸡》、《伯牙奉琴》、《八件衣》、《玉凤钗》、《法门寺》、《寇准背靴》、《黄河阵》、《访苏州》等六十多本戏。以花脸、须生戏见长。民国三十年(1941)以后，西安秦腔流于宝鸡，使西府秦腔每况愈下，遂于民国三十五年停办。

玉盛班　秦腔班社。清同治年间成立。经常演出于西安附近及渭北一带农村。清光绪时期，由润润子领班，主要演员有须生二楼子、李范、润润子、陆顺子等。二楼子，人称"秦腔泰斗"，主玉盛班多年，长于靠甲、纱帽戏。拿手戏有《铁冠图》、《光武山》、《玉凤簪》、《八件衣》、《九件衣》、《广寒图》、《李渊劝军》等。李范工道袍纱帽戏，拿手戏有《煤山杀宫》、《李渊辞朝》、《鸿门宴》、《金桃会》、《铜台解围》。润润子姓赵行五，人称赵老五，以贫生戏著称于时，拿手戏有《木楠寺》、《激友》、《渔家乐》等。其外甥陆顺子的《日月图》、《铁莲花》也在传情达意上有独到之处。他们之间长期合作形成了玉盛班的独特风格和特色：即须生戏超绝，唱做均见功夫。该班于光绪末年渐趋衰落，最后解体。

金盛班　秦腔班社。清同治末年由户县秦渡镇秦腔世家李银福组建，并自任班主。该班采用师傅带徒弟的方法培养出一批著名演员，清同治、光绪时(1862—1908)在关中一带颇享盛名。主要演员有须生恩科子，其拿手戏有《金台将》、《机房训》、《紫霞宫》、《炮烙柱》、《启箭》、《麒麟山》等。李银福，工须生，拿手戏有《金沙滩》、《湘江会》、《祭灯》、《观星》、《调寇准》等，人称秦中数十年来"须生之冠"(王绍猷《秦腔纪闻》)。其高足万戏子演杨家将戏的《双灵牌》、《洪羊洞》、《破天门》最为拿手，刚毅豪爽，气派宏大。其胞弟刘年儿人称假银福子。净脚有刘五儿，擅演包公戏，文武全才，唱做俱佳，拿手戏有《红梅阁》、《战宛城》、《甘露寺》、《三打洞》等。秦腔著名演员晋公子、党金良、茂盛儿等亦曾搭该班演出多年。该班于清光绪末年解散。

德胜班　秦腔班社。清光绪初年，西安商号德胜堂组建于西安西大街，系清光绪年间(1875—1908)关中驰名的班社之一。该班拥有一批优秀演员，艺技出众的有须生十八红李云亭，他的拿手戏有《无影簪》、《美人图》、《法门寺》、《高三上坟》等。小生党金良、茂盛儿，均为晋公子高足。净脚有姜科儿、张寿全、张庆林、一声雷等，尤以姜科儿著名于时，其拿手戏有《火焰驹》、《清河桥》、《过巴州》等。张庆林的《红逼宫》、《黑拆书》、《杀船》、《黑叮本》，张寿全的《搜杯》、《翠花宫》亦各具特色。

清光绪末年(约1900)，招收学员随班进行培养。清光绪二十九年(1903)前后，出科的"德"字辈著名演员有旦脚李德印，须生郗德育。郗德育人称小麻子红，擅演《烙碗计》、《盘

门》、《辕门射戟》、《拆书》等剧。小生王德孝，拿手戏有《七星庙》、《罗通扫北》等。净脚安德功，擅演《醉打山门》、《滚鼓刘封》和《月下访白袍》。净脚田德年，以演《铡美案》、《八义图》而著名。另有贾德善、王德成等亦有一定名气，清末民初曾成为陕西与西北剧坛的名流。该班在培训旦脚方面，注重基本功训练，要求严格，不论阴晴寒暑，必须坚持天天训练。民国二年(1913)白朗起义军进攻西安时期散。艺人多流落各地谋生。

福盛班　秦腔班社。清光绪初年关中流散艺人自行组建。长期演出于西安附近及渭河北岸各县。搭班演员有须生恩科子(一名兰州红)、万林子，小生晋公子，善于塑造人物形象，因扮《美人图》之晋重耳得名。"晋公子"拿手戏有《永寿庵》、《金台将》、《和氏璧》、《龙门寺》、《铁兽图》等。净脚有雷劳儿，人称"超等黑头"，扮演的包公、尉迟敬德、姚期、张飞等脚色性格各异，活灵活现，气度轩然。常演的戏有《冀州城》、《拷张仪》、《打一鞭》与《假金牌》等。清光绪中叶是该班最兴盛的时期。停班于清宣统年间。

华清班　秦腔班社。清光绪初年，由胡奎创建于临潼胡家窑，原名叫魁胜班。光绪中叶，招收学员，进行培训，出科的学生中影响较大的有旦脚陈雨农、郑香亭；生脚刘立杰、白相、赵益儿；净脚阎全德等。均为晚清与民国初年陕西剧坛名宿。陈雨农，工青衣、花旦，唱做俱佳，驰名三秦，闺门旦更为出色，尤以《背娃进府》、《皇姑打朝》最为精彩，在唱腔与表演艺术上有不少革新与创造。该班经常上演的剧目有《八义图》、《走雪山》、《苏武庙》、《铁莲花》、《日月图》、《芦花荡》、《取洛阳》、《火焰驹》、《七星庙》、《骊姬打宫》等。

清光绪二十六年(1900)陈雨农另组玉庆班后，该班逐渐衰落。中华民国元年(1912)陕西易俗社成立后，陈雨农、刘立杰、阎全德、赵益儿、郑香亭先后被聘为教练，华清班随即解体。

永顺社　西府秦腔班社。俗称"高家班"，西府秦腔四大班之一。由岐山县蔡家坡湖平武生高玢创办，因高家商号为"永顺"而得名。初于高家镇挂灯开台。实行"账份制"管理，按各人技巧、贡献大小固定账份分红，不足部分由箱主补贴。高家并划给剧社稻田五十亩、房三间，供戏班无演出时及无家可归人员生计所用。

永顺社长期活动于陕西西府及甘肃东部各地，曾参加过四大班、二十四小班集资修建凤翔庄王庙活动。主要演员有：须生兼花脸雷大平、雷长江、王大卯，花旦王子忠、宝宝，青衣旦"天赐儿"，小旦兼刀马旦"拉娃"，戏包袱"死鹌鹑"和"活安学"。另有须生刘金昌，大花脸来娃，旦脚高建亭，活乔老张德明等亦为主演。全班共七十余人。常演节目有《黄河阵》、《太和城》、《文王回西岐》、《伯牙奉琴》、《假金牌》、《游地狱》、《十王庙》、《蛟龙驹》(四本)、《绝龙岭》、《七星剑》、《二进宫》、《出棠邑》、《五典坡》、《玉虎坠》、《状元媒》、《串龙珠》、《双明珠》、《打銮驾》、《破宁国》、《春秋配》、《出五关》、《走麦城》、《抱火柱》、《法门寺》、《甘露寺》、《精忠报国》等七十余本(折)。张德明的《打骡子》红极一时，长期为人们所称赞。

该班1951年8月由岐山县人民政府接管改称岐山县人民剧团，原衣箱于"文化大革

命"中付之一炬。

三盛班　汉调二簧班社。清同治、光绪年间(1862—1908),由镇安县乡绅组建,名三盛班。光绪八、九年,镇安城内劳巷龙头大爷姚炳胜带领后,易名三胜班。清光绪十年(1884)三胜班北赴关中,在西安、三原、泾阳一带赶演会戏。聚有须生赵清平(赵安子)、正小旦吴宝卿(孝前儿)、王兰季、来喜儿,青衣董兴平,花旦徐顺儿与老旦陈某,大净允四儿,二净朱长春,丑脚刘继祥,文武须生金双庆、张庆先,须生末脚双料子(张娃),文武小生殷老九、林禄娃、王狗娃等。泾阳安吴镇巨绅吴老寡妇酷嗜二簧,见清平唱做俱佳,收作义子,长驻安吴,在吴家后院排练演出,人称安吴新班。吴老寡妇不惜血本,广招名角,每招一角,先行试演再议身份。西安、泾、原二簧名角,几被揽尽。光绪三十二年,西安三合班解散,各行把式,多半投入。使三盛班在西安、泾阳、三原、镇安、山阳、龙驹寨、荆紫关方圆声名大震。清宣统三年(1911)九月,抗清反正中,艺徒多入张云山、万炳南哥老会起义部队中。其余老角,将三胜维持到民国十年(1921),终于散班。

公义社　大筒子戏班社。亦演八岔、花鼓。清光绪中期(1890年前后)建立。创始人为赵德恩、赵德占、邹老六等。后期由何天佑领班。以汉阴县清明寨乡王家河为根据地,活动于汉阴、安康、石泉、宁陕、西乡、镇巴、紫阳及四川万源等地,以山区村镇为主演出。演员中享誉颇佳的有齐玉德、邹银坤、何玉庆、康中尧、李玉生等。约于民国三十二年(1943)散班。该社在继承传统剧目,培养后继力量,保留剧种及活跃当地文化娱乐诸方面具有承前启后的作用。

玉成班　秦腔班社。清光绪二十六年(1900),陈雨农创建于西安,并自任班主,后改名玉庆班。经常演出于西安、长安、临潼、三原、渭南等地,以唱秋神报赛的会戏为主。该班拥有一批驰名关陇的著名演员。班主陈雨农既重视剧目的丰富多彩,又注意演出质量,善于革新创造,不惜以重金延揽各路名家,形成了一个强大的演出阵容,使之成为可与德胜班相颉颃的秦腔班社。陈雨农高价聘请:"西秦青衫泰斗"薛五喜为该班教练,虚心向他求教,藉以提高演出水平。薛的拿手戏有《放饭》、《桑园会》、《毒二娘》、《铡美案》、《美人图》等。正旦"白菜心儿"擅演《坟茔放饭》、《姜后抱斗》、《裙边扫雪》和《黑叮本》等戏。小生李鸿宾文武兼备,尤以贫生戏见长,拿手戏有《穷人计》、《渔家乐》、《折桂斧》、《激友》等。屈景益以武戏见长,"西游记"和"水浒戏"最为拿手,饰《盗扇》中的孙悟空,动作轻捷灵敏、洒脱,又能将武术动作揉入表演。须生李云亭,人称"麻子红",曾在德胜班任教,多年为台柱,拿手戏有《百花诗》、《广寒图》、《拆书》、《悔路》、《破宁国》、《状元媒》。大净张寿全,宗姜科儿之法,人称假科儿,擅演《杀船》、《搜杯》等剧。丑脚聂金铭与陈雨农合演《背娃进府》妙趣横生,满台是戏。陈雨农是班主,又任主演,代表作有《走雪》、《皇姑打朝》、《断桥》等,常与李云亭合作,向有珠联璧合之美。正旦郑长秀(人称"洋胎里红")、骆大林,须生王果儿等亦有名于三秦。为了丰富剧目,陈雨农还将皮影戏剧目改编移植演出,并对传统剧目的表演、

唱腔进行加工、修改，使《走雪》、《广寒图》、《周仁回府》等戏成为优秀的传统剧目。

民国元年(1912)，陈雨农受孙仁玉之聘参加陕西易俗社，并担任教练、教练长，遂将全部戏箱与积累捐献该社，玉成班至此宣告解散。

平利周家戏班 汉调二簧班社。清光绪二十六年(1900)创建。始建人为周首道，号德卿，人称"周七老爷"。家豪巨富，有课千石，幼年受先辈影响，喜好琴、棋、书、画，尤其酷爱戏剧艺术。他广交艺人，并常邀聚家中自唱自乐，后制备戏箱，创办起戏班。膝下五子，在戏班中各司一职。其大少爷(贡生)司大锣，五少爷司鼓。衣箱、头盔齐全。专雇一范姓绣花匠绣制戏袍，大衣箱有九蟒九靠，时属上乘。特请安康文人杨博古拉胡琴，兼管账务。主要演员有：朱元昌(末)、赖保官(净)、王寿元(生)、刘福林(生)、陈天庆(净)、宝铃(旦)、铜铃(旦)、蔡安庆(小生)等，皆为汉江派享名的职业名伶。上演剧目有《取成都》、《孔明拜灯》、《莫成替死》、《失空斩》、《四进士》、《禹王鼎》、《高旺背棒》、《虎堂训子》、《阳四朝》等本(折)戏。先后有范驴子、周德生领班活动于平利、紫阳、岚皋、安康、竹溪等地。民国十三年(1924)，班主周首道六十二岁寿辰，在其庄院兴建私宅戏楼，大宴宾朋，破台演出大戏数日，盛况空前。民国十四年，周德生领班于石泉，衣箱为土匪所劫，后经赎回，已残缺不全。同年领班周德生病故，演员星散。次年，周之五子周子源因擅雕刻皮影，遂将大戏班改为二簧皮影班，并自主班事。民国二十八年，又遭火焚，周家戏班及皮影班就此终结。

何家班 秦腔班社。清宣统二年(1910)，武秀才何振江创办于蒲城，并自任领班。副领班黄武潮是其妻弟，既是演员又能打板。何振江乃该县平路庙乡官草窝村人，习武、膂力过人，刀枪剑戟拳术皆精，好打不平，方圆一带无人敢欺，深得群众拥护。他一生爱戏曲，便亲自创办了何家戏班。

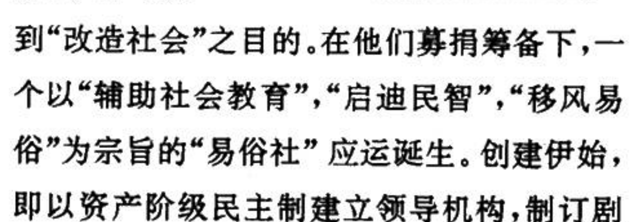
该班共有演职人员七十余人，来自澄城、白水、蒲城、华县、华阴等地。戏班主唱老秦腔(同州梆子)。平时分班演出，多演社戏，庙会戏，农忙季节停演。班社有戏箱，演出时以油灯照亮。剧社衣食无着时，就在邻村戏楼上公演，由当地群众管饭。清末由于战乱，班社人员生活无法维持，加上领班人遇难，班社只得把戏箱当掉作为演职人员的盘费。民国八年(1919)，戏班解散。

枌榆学社 汉调二簧班社，兼唱京调、徽调。清宣统三年(1911)，浙籍陕同盟会员、秦陇复汉军大统领张翔初，都督张益谦、张云山等，为以戏曲启迪民智，恢复汉业，创建于西安湘子庙街浙江会馆。后又吸收京、徽调艺人，由陕西抚台田某改二簧班为枌榆学社。名丑谛海山任经理，改迁宜春园演出，学社以演京梆子为主，兼演皮簧，并从北京聘来唐寅虎(字虎臣)、王长林任教练，邀请刘奎官(花脸带红生、主演关公戏)、郭荣利(花脸带红生)及坤角翟桂云(花旦)、白牡丹、白芙蓉、筱菊仙、金荷花、福彩仙(福芝芳)等为主演。后又在新招的二、三十名学员中，培养出王杰山、倪永春、卢虎亮等一批名角。演出须生戏、武生戏、花旦、丑脚戏和时装戏。该社促进了西安一带秦腔与京剧之间的交流。京梆子名角吸收了

《金玉奴》、《拾玉镯》、《李陵碑》等大批秦腔剧目。唐虎臣被聘为陕西易俗社武功教练后，又将京剧《珍珠塔》、《宦海潮》、《一元钱》、《鄂州血》、《家庭恩怨记》诸剧传给了陕西秦腔。使陕西易俗社向枌榆社学习演出文明戏的舞台经验。哑剧《万变图》则经过范紫东等剧作家的整理改编，成为陕西易俗社时装戏中的保留剧目。

陕西省军政头目的不断更迭，枌榆学社也深受其害。延至民国七年(1918)，该社终因经济来源不足，演职人员流散而处于瘫痪状态。民国八年被迫将宜春园售给易俗学社，枌榆学社遂告解体。

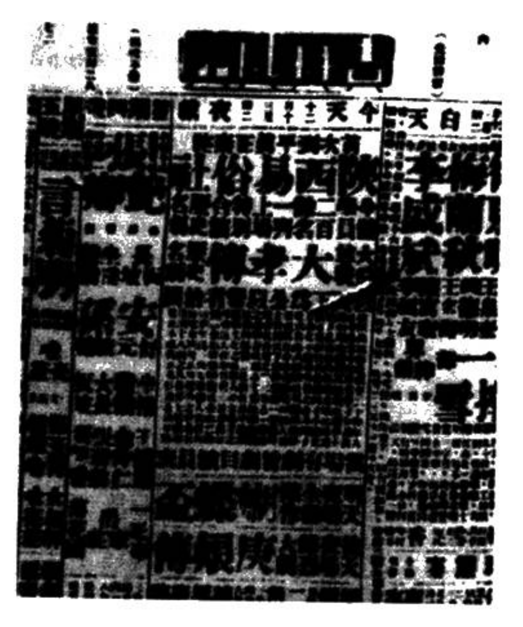
西安易俗社 原名"陕西易俗伶学社"，"陕西易俗学社"，"陕西易俗社"。于民国元年(1912)七月一日成立于西安，至今已有七十多年历史，第一任社长李桐轩。易俗社是一个把文化学习、戏曲教育及演出实践融为一体的秦腔艺术社会团体。



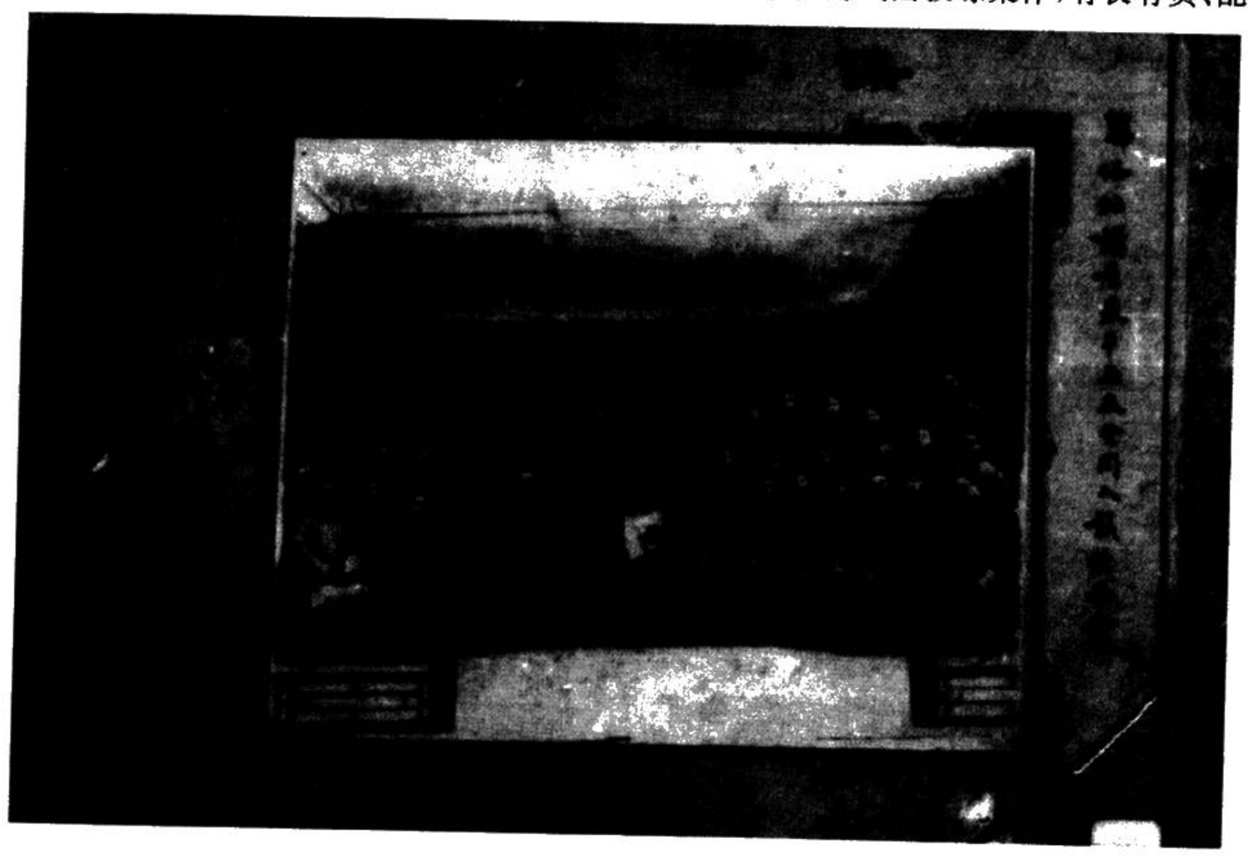
辛亥革命后，以李桐轩、孙仁玉、高培友、范紫东等为首的一些陕西同盟会会员，认为"人民知识蔽塞，国家无进步之希望"，决定"组织新戏曲社，编演新戏曲"，达到"改造社会"之目的。在他们募捐筹备下，一个以"辅助社会教育"，"启迪民智"，"移风易俗"为宗旨的"易俗社"应运诞生。创建伊始，即以资产阶级民主制建立领导机构，制订剧社章程(见上右图)，主要负责人由社员选举产生，并规定任期。设立评议部、编辑部(编剧)、学校部(学文化)、训练部。拟定各项规章制度。学生首先上初小、高小课程，再上"文史进修班"，达到标准后，发给毕业证书。于此基础上学习戏曲专业，六年制技术合格者，发给戏曲专科毕业证书，并编为演员。学生文化课归省教育厅管理，按同等学校统一考核，此举在全国为首创，从根本上区别于当时的戏曲班社。成为把文化学习、戏曲训练与演出实践相结合的团体。其影响波及西北诸省乃至全国，一时竞相仿效。易俗社以演自己编写的剧本为主，并甄别演出少量秦腔传统戏。民国二







年，李桐轩发表《甄别旧戏草》，对传统剧目按思想内容分为“可取、可改、可去”三类，坚持“推其陈，出其新”的原则，“逐目甄别改编上演”，以符合时代需要。为了用戏曲对社会进行“辅助教育”，达到移风易俗之目的，该社针对当时社会女子缠足、吸食鸦片、婚姻骗财、迷信鬼神、赌博等恶习痛下针砭，提倡读书识字、兴办实业，揭露官场腐败和社会黑暗，创作了一批反映新时代、新思想、新生活的剧目，如李桐轩的《一字狱》，孙仁玉的《大婚姻谈》、《三回头》、《柜中缘》、《鸡大王》，吕南仲的《双锦衣》，高培支的《人月圆》、《夺锦楼》，范紫东的《三滴血》、《软玉屏》、《颐和园》、《春闺考试》(见上页中左图)，李约祉的《庚娘传》、《算卦骗人》，封至模的《还我河山》等，演出深受人们欢迎，成为易俗社七十年来的保留剧目。该社共编大小剧目五百多本，享誉于全国戏曲界。为了培养艺术人才，剧社延聘秦腔名演员陈雨农、党甘亭、刘立杰、聂金铭及京剧名师唐虎臣为分科教练(见上页下图)，形成最佳的戏曲教练集体，有长有员、配



套施教。他们创造了“分班训练，择优逐班递补”的方法，对培养学生起了促进作用。尤其是教练长陈雨农，将本社新编的三百多本戏让学生排练，实习演出，被称为“戏曲教育家”，

"秦腔的王瑶卿"。从民国四年至民国三十八年，该社共培养了十三期学生，累计六百余人，其中佼佼者有：刘箴俗、刘迪民、沈和中、路习易、耿善民、王天民、刘毓中、雒秉华、马平民、苏牖民、汤涤俗、王秉中、康顿易、李可易、高符中、宋上华、杨令俗、庄正中、王蔼民、萧润华、樊新民、雷振中、牛利民等。刘箴俗被称"西刘"（北梅、南欧），王天民被誉为"西京梅兰芳"。其演职人员犹如"种籽"一样，撒遍西北诸省，成为发展秦腔艺术事业的一支重要力量。为了促进艺术交流，民国十年，剧社专程去汉口演出一年半。民国二十一年和民国二十六年两度巡演北平、山西、河南、河北，得到戏曲名家齐如山、翁偶虹、欧阳予倩、尚小云、萧长华、程砚秋等人的指导（见图上页上、下）。民国十三年，鲁迅先生一行来西安讲学的二十天内，曾五次观看该社的《双锦衣》（前后本）、《人月圆》、《大学传》及其它折子戏，并捐赠讲学金五十元，题写"古调独弹"匾额惠赠。1949 年建国后，由国家接办，田益荣、杨公愚先后任党代表、社长（见右图）。至此，剧社改变"不收女生"的社律，第一次吸收了著名女演员孟遏云、萧若兰、宁秀云、赵桂兰。又先后培养了三期学生，出名者有陈妙华、全巧民、张永华、王保易、郭葆华、李箴民、伍敏中、张忠义等。同时整理排演了《游龟山》、《三滴血》、《白蛇传》等传统剧目。1957 年与兄弟剧社合作拍摄了《火焰驹》电影戏曲片，1960 年又拍了《三滴血》戏曲艺术片，享誉全国。1953 年 4 月 1 日赴朝鲜慰问中国人民志愿军，长达七月余。1958 年至 1960 年，参加"陕西演出团"赴北京为庆祝国庆十周年献演后，巡演全国十三个省市。1979 年排演《西安事变》赴北京参加建国三十周年献演，获创作、演出一等奖。1982 年又以《白龙口》一剧上京汇报演出；同年张永华、全巧民、毛文德、张保玮、郝劼、栗怀印等人随"西安秦腔赴日演出访问团"去日本奈良、京都及北京、上海演出了《游西湖》、《柜中缘》等剧。



共和班　山陕梆子班社。创建时间不详，领班为洛川著名艺人东盖红、王进友。清末著名演员有唱山西绛州调的须生表师（佚名）、荞麦穗，大净杨师（佚名），正旦李明明，小旦苏红娃，老旦李师（佚名）等。民国四年（1915），改由唐炳章、朱林逢师兄弟领班。著名演员有正旦张海娃、二娃子，大净李泉，二净杜五儿，三花脸刘兴山、井闯成，鼓师白师娃等。同州梆子演员唐炳章领班后，改绛州调为同州腔。几年后，声誉顿起。民国八年朱林逢、张海娃改搭白水靖国军王成班子，共和班仍以同州腔调继演数年。

三意社　秦腔班社。初名"西安长庆剧社"、"关中三义社"、"西安三意社"、现名"西安市秦腔二团"。民国四年（1915）受"易俗社"影响，由民间艺人苏长泰、耶金山创建。社址初设西安骡马市"梨园会馆"，于钟楼南"银匠会馆"演出。民国九年租得骡马市"药材会

馆”，从此有了固定剧场。创建之初，除招收第一期（甲、乙两班）学生外，演员全是“江湖艺人”。因多系秦腔名角，又演出各自拿手好戏，深得观众欢迎，成为西安古城最上座的班社之一，为该社初期的发展奠定了经济基础。从民国五年起，第一期学生陆续出科，开始与老演员同台演出。随着老演员日渐减少，传艺采用“大师哥教小师弟”的方法，以后代代相沿。民国八年，班主苏长泰故世，耶金山继任社长。因其善于经营，班社进一步兴盛，引起驻西安陈树藩部属的眼红。他们依仗手中权势，巧立名目，对该社进行敲诈勒索。于民国九年，强行将“西安长庆社”更名为“关中三义剧社”。次年由于政局变化，阴谋未能得逞，社长耶金山为了免除后患，遂取苏长泰三个儿子乳名中的“意”字，将剧社改名为“西安三意剧社”。民国二十七年初，耶金山卸任离社，苏哲民、苏育民先后任社长。同年分化出以“大”学生为主的“集义社”（尚友社前身）。民国二十九年，又分化出“光艺社”（华阴县剧团前身）。大批艺术骨干的出走，曾使该社一度衰落。但随着民国二十八年招收的“辅”字辈学生陆续出科，剧社又复兴起来。四十年代，由于国民党反动派发动内战，剧社遭军、警、特轮番摧残，一蹶不振，濒临散班。1949 年 5 月西安解放，古城回到人民手中，三意社才真正走上繁荣发展大道。

在该社前期服务的老演员有：陆顺子、李云亭、高天喜、李贵亭、张寿全、李金鸣、陈德裕、王德孝、曾鉴堂、梁箴、三斗金、安鸿印、晋福长、王文鹏、骆福生、杨金声、和家彦、何振中等，他们在传授传统戏，培养艺术人才方面，发挥过重要作用。三意社创建后的十多年间，没有专职的“编辑”，演出剧目大都是秦腔老戏，新剧目多依靠社会投稿。从民国十九年起，著名秦腔改革家李逸僧、著名戏曲教育家封至模、秦腔剧作家袁多寿、袁允中等知识分子，先后到该社任编剧、导演，创作、改编、导演了一批优秀剧目，使剧社面目大为改观，新编剧目有《苏武牧羊》、《卧薪尝胆》、《家庭痛史》、《双刁传》等。李逸僧改编排演的《娄昭君》、《玉堂春》等戏，在唱腔设计、净化舞台方面使人耳目一新。他重新导演的《十五贯》、《蒋干盗书》、《葫芦峪》等亦有创新，《葫芦峪》一剧长期成为三意社的保留剧目。

七十多年来，三意社立足于古城西安，深入广大三秦故地，形成了自己的艺术风格，向来以“慷慨激昂”、“响遏行云”享名，深受群众欢迎。建国之初，该社在西安首演《白毛女》、《罗汉钱》、《小女婿》等，为革命现代戏的传播发挥过作用。1952 年全国第一届戏曲汇演，社长苏育民获演员一等奖。1953 年，抽部分演员赴朝鲜慰问志愿军，又多次赴大庆、玉门油矿慰问石油工人，支援国家建设。1960 年，以社长苏育民为首的一批演职人员，参加了秦腔戏曲片《火焰驹》的拍摄。1959—1960 年，参加“陕西演出团”巡回演出全国十三省，扩大了秦腔影响。七十余年来，共出科十期学生，约四百五十余人。其中不少成为秦腔艺术骨干，流布于西北诸省。佼佼者有阎国斌、朱俊卿、刘光华、赵明华、李桂芳、苏哲民、苏育民、王庆民、李益中、田玉堂、屈振民、张镜堂、姚裕国、周辅国、王辅生、严辅中、苏蕊娥、李夕岚、萧玉玲、刘养民等。

三敬社　汉调二簧班社。民国四年（1915），汉阴蒲西全把式常安泰、紫阳曹师傅及

徒弟皮玉福，在紫阳组建。因箱资三股，故取名三敬。三人共任箱主。此前，常安泰于民国初年置箱，自立三泰班，活动三年之久，西赴汉中演出后，被桄桄班演员抢走，气愤还乡，复置一箱。民国五年以爱徒皮玉福（旦脚）名，再立福泰班。民国八年后，被皮变卖，同曹师搭入西乡高川班。民国十二年在旬阳县置箱，创立同泰社，翌年赴鄂西竹溪、竹山一带演出中，因土匪猖獗，营业久停，将戏箱出当，借资回乡。幸赖曹师回紫阳探亲途中，复置一箱，作三人集资，组成"三敬社"，邀请名角，在紫阳演出。民国十八年王三春匪祸重起，强逼常安泰带班演唱，连人带箱一并抢去。辗转途中，常安泰弃箱，率领全班逃走，返回平利，另购一箱，取名新新班。新新班在平利演唱不久，又被挟往西乡、镇巴，常安泰再次弃箱逃至汉阴、紫阳，卖艺集资，自扎自缝，第五次置箱。民国二十八年恢复新新班，前往四川演出三年，民国三十一年历尽磨难，勉强带回，安泰因多年惨淡经营，心身交瘁，次年秋季饮恨而亡，三敬班随之解体。所组各班，随师授徒。陆续涌现出文武生胡志广（汉阴人）、跷工旦皮玉福、文武旦左玉贵、文武生钟玉贤、武生兼净左武德等二十余人。大徒志广，鼓板弦索、文武生末，无一不精；武德所饰生净等脚，深得常师之神韵。

安正班 西府秦腔班社。俗称"安正家戏。民国五年（1916），宝鸡县甘峪乡温安正创办。前身为贾德义戏班。因贾德义经营不当，行将散班之际，温安正出资接管，并新添置部分服装导具，邀请名演员，使戏班复兴，温安正任箱主兼领班。主要演员有：须生李锐、温金邦、温三元，净脚温金环、温平进、温玉堂，旦脚德宝、韩毓华、赵振英、温安顺等。演出剧目有《怀王搜太子》、《三娘教子》、《岳飞大战牛头山》、《月光带》、《八义图》等五十多本。长期活动于宝鸡、凤翔和甘肃天水一带，以演会戏为主，偶尔售票演出。解放后由甘峪乡接管，为乡办业余剧团，温安正为导演。"文化大革命"中破"四旧"时，服装被销毁，剧团被勒令解散。

雪春社 汉调二簧班社。民国六年（1917），佛坪县郭家坝王正明命子王元杰赴西安购置戏箱，开始筹建。继以李雪坡、李紫葭为首筹资添置戏装，招收演员。民国九年正月组织成班，名雪春社，为佛坪县首建戏班。演职人员六十余名，以须生叶连升、老生李雪坡、丑脚李盛鸿等为主演。是年正月十五在袁家庄戏楼开台，演出汉调二簧本戏《四进士》、《伐子都》、《空城计》等三种。延至民国十二年土匪佘天禄率部窜佛，抢去戏箱，班子解散。嗣后李紫葭私人购箱，建立皮影二簧班，袭用雪春社名，继续活跃于佛坪山区，引动李国潘等多人相继购箱演出二簧皮影戏。民国三十四年县长饶国钧倡建佛坪县业余剧团，以二簧为主、兼演秦腔。民国三十六年县长屈振国巩固业余剧团，与各二簧皮影班并行演出。1952年5月6日，区长晏鸿江倡建陈家坝业余二簧剧团，团址设在中街中和堂。全团二十六人，由淡少州、淡庆吉、萧世雄、姜国贤等先后负责，聘石泉马玉贵、西乡李玉翠、宁陕余孝贤任教练，以须生张房清、红生萧世雄、小生淡庆吉、净脚姜国贤、正旦廖兰英为主演，演出剧目有《取长沙》、《串龙珠》、《玉麒麟》、《昊天塔》等剧。以后陆续集资添箱演出，至"文化大革命"中被迫解体。

德泰班　汉调二簧班社。民国七年(1918)，在紫阳曹家坝组建。箱主为汉中名旦元德娃(杨正贵)。全班二、三十人，邀有花脸徐奎、陈天信、曾德福，生脚王寿元，须生孙天寿，小生米九昌、陈双寿、谢寿喜，丑脚芦半夜、蔡安亭，武旦杨九林，小旦荣庆子等主要演员入班演出，名角荟萃，阵容肃整，在汉中、安康居一流强班。民国九年元德娃取妻安家，戏班随之落户涧池。民国十五年起，先后收徒吴玉艳、周凤鸣、杜建德等，尽传其技，元德娃见高徒吴玉艳扮相俊俏，嗓音圆润，便将小旦一角全部让给玉艳，自应正旦兼生脚，并师徒联名，易号德艳社。以安康、石泉、西乡、汉中一带为基地，南下巴蜀，在通江、万县周围演出。民国三十七年五月，班社解体，始返涧池。

明治社　又名明治舞台。汉调桄桄班社。民国八年(1919)王庚子租赁南郑县红庙塘张娃的戏箱，在汉中城内万寿寺创建。出名艺人有大净张同福(艺名"盖汉中")、须生彭庆德(艺名"活孔明")、丑脚何顺清等，力主革新舞台，演出文明戏剧以感化社会。他们要求演员：一、化装、服饰要干净、美观，改变已往的"草鞋班子"作风；二、不演蔓儿戏(即水戏、水词、脏词戏)，要演有本章的戏；三、演出认真。该社经常上演并保留的剧目有《春秋配》、《法门寺》、《铡美案》、《忠报国》、《红梅阁》、《血手印》、《望春楼》等。王庚子的革新主张和作法，引起汉中城内其他箱主的不满和嫉妒，遂勾结官府，进行无理干涉、滋生事端，迫使该社在不足一年的时间内垮台。

同心社　汉调二簧班社。民国九年(1920)在兴安(安康)府城组建。鲁班巷名旦凌成仿为箱主兼领班。初名双合，后改同心，蔡安亭任派班长，在城隍庙打台后移鲁班庙演出。始仅有陈宝山、正旦凌安福，小旦蒋家福、皮玉福，花旦阎宝灵、刘玉湘，武旦谢玉琳，杂脚富顺禄等少数名角。民国十年后，陆续增加外脚郅长福、正旦陈安福、裴福娃、朱长富、徐懋林、陈长庚，花旦季碧桃，老旦陈寿庵、陈永福、罗老旦(佚名)，末脚张九庆、刘福成、朱元昌，生脚孙天寿、刘福林、杨安成，须生王松龄、李老三、徐懋元、李茂富、韦剑娃，红生曹洪山，小生陈双寿、李玉喜、李玉宝，武小生孙玉宝、王寿元、冯寿利，净脚陈天庆、黄大剑等二、三十个头稍名角。全社共有八十余人，群英荟萃，人才济济。在汉水上下独占鳌头。以兴安府城为基地，常在紫阳、旬阳、白河、岚皋、平利、汉阴、汉中、西乡、镇巴、洋县及湖北竹溪、竹山、房县、郧阳一带巡回演出。

常演剧目，除《秦琼表功》、《罗成修书》、《芙蓉剑》、《九莲灯》、《五台会兄》、《取长沙》、《芦花河》、《牧虎关》、《双八卦》、《三桃山》、《斩李广》、《珠砂印》、《马芳困城》、《解焦赞》、《审潘洪》、《三娘教子》、《王小二过年》、《隔门贤》、《乌鸦渡》、《刘金定下山》、《临潼山》、《回娘屋》、《大战山》、《赵氏孤儿》、《天开榜》、《青龙关》、《母女会》、《审头刺汤》、《孟丽君》(上、下本)、《南阳关》、《程咬金搬兵》、《马踏五营》、《张琏卖布》外，还根据章回小说，采用提纲戏形式，自编自演了一些大型连台本戏，随编随演，常出新戏。在汉阴演出《三侠剑》，每日一本，连演四十二天(本)，接演《龙凤再生缘》，连编三十七本，共演一月零七天，继以《双八卦》，连编四十五本，共演一百二十四天，丰富了上演剧目。

在常演剧目中，各个名角皆有拿手好戏，如凌成佑的《盗丹》、《刘金定下山》，蔡安亭的《西川图》、《活捉三郎》，梁金玉、郅长福的《解焦赞》，蔡安亭、陈长庚的《张琏卖布》，朱元昌、冯寿义的《乌鸦渡》，高太和的《马踏五营》，孙天寿的《临潼山》，张庆福（净）、程长庚的《回娘屋》等，皆属上乘。尤其是朱元昌、张庆福在《五台会兄》中十八罗汉的不同架势，武生王寿元《秦琼表功》、《罗成修书》中踢双尖子（双腿收拢跃起，两脚尖同时对准自己两眉上踢）之类绝技，同行们概莫能及。

同心社采用跟师习艺方式培养学生。每个把式，各带两、三个学员，每日由师安排清晨练功，上午说戏，下午至晚随班看演，后则登台实习，学制三年，不分薪金，由师管待吃穿。出师之后，第一年收入，全归师父，以报养育之恩。凡属三年期内登台支角者，可破一、二厘账，供作日常消费。培养出生旦刘长富、明贵、刘玉香、左庆云、周盛玉（妖旦）、钟玉凤、郭玉莲等一批新秀。同心社坚持三十余年，时起时落，惨淡经营，和衷共济，成为民国年间汉调二簧的中流砥柱。

石拐子戏班　同州梆子班社，民国十年（1921），由石谦主持在清涧县城隍庙创建。班主黄炳林（工须生）。石谦是国民革命军驻清涧县某连连长，陕西白水县人，因为跛足，人称石拐子。自幼酷爱戏曲，于民国十五年派部下去关中一带出高薪赎买同州梆子演员“迷三县”（朱林逢，小旦、花旦）、“竹叶青”（艺名，正旦）、“配角红’（艺名，生脚）、“十三红”（艺名，生脚）、“黄大净”（艺名，大净）、“荞麦楞”（艺名，须生）等三十余人，回清涧成立了戏班，演出同州梆子。常演剧目有《抱火斗》、《游龟山》、《铡美案》、《玉虎坠》、《游西湖》、《法门寺》、《石佛口》、《走雪山》、《斩单童》、《孙安动本》、《五典坡》、《黄河阵》等。在清涧县演出中，不断吸收零散演员，使演职人员队伍逐渐扩大。经常巡回于绥德、米脂、榆林等县演出。民国十六年左右，石谦升为国民党某团团长，因部下共产党人甚多，国民革命军驻榆林第八十六师师长井岳秀觉察其情，借过寿之机，提拔石谦为某旅旅长，诱其至榆林杀害，戏班亦由此解散。

秦钟社　秦腔班社。民国十三年（1924），秦腔著名须生刘立杰于三原创办，并自任社长。邀脚收徒，巡回渭北演出多年。民国二十四年，刘立杰病故于西安，其长子刘毓中，继承父业，继续经营。刘氏父子均为秦腔一代宗师，会戏甚多，曾演出本戏一百多出，为观众所称道的拿手戏不下二十多出。其中有《烙碗计》、《周文送女》、《卖画劈门》、《走雪》、《大报仇》、《八义图》、《三滴血》、《春秋笔》、《出棠邑》、《串龙珠》、《周仁回府》、《韩宝英》等。刘毓中在《殷挑娘》一剧中扮演楚霸王项羽十分成功，故有“活霸王”之称。父子在几十年的舞台艺术实践中，不仅继承、发展了秦腔艺术，而且创造了自己独特的艺术风格，深受艺术家和广大群众的赞扬。著名戏曲表演大师梅兰芳、欧阳予倩、马连良等人曾给予他极高的评价。秦钟社在刘氏父子的领导下，还培养了一批技艺出众的戏曲表演艺术人才，其中如刘易平（原名刘裕秦）、王斌秦、崔晓中、王应钟、李琼钟、姜望秦、汤秉钟、惠醒秦等，享名于陕

甘各地。

五福班　汉调二簧班社。姚丙胜等在原"三合班"的基础上重建于山阳。民国十四年(1925)三月"开罗"。鼓师鳌占奎(名文辉、艺名"麻子")为领班长,主要演员有尹荣山(艺名"尹生儿"、净)、董兴平(旦)、金双庆(生)、刘捷三(名茂福、艺名"结子"、生)、张鸣顺(艺名"顺安儿"、生)、李鸣鹤(艺名"佛儿"、净)、叶鸣英(艺名"叶大刀"、净)、卢鸣才(艺名"满牙儿"、旦)、雷鸣震(艺名"海娃子"小生)、魏鸣连(老旦)、郭长生(丑)以及河南灵宝、陕州的徽班("汾渝社")演员鲍受亭(艺名"河南仔儿"、生)、罗福娃(老旦)等,阵容整齐。数度去关中,在户县、咸阳、三原、泾阳、高陵以及西安附近的秦浪、斗门、引驾回、王曲等镇巡回演出。多次得到辛亥革命元老张凤翔的支持。所演剧目有《大回朝》、《盘貂》、《出五关》、《临潼山》、《双灵牌》等,向为三秦观众所赞赏,其中尹生儿(人称"活闻仲")、金双庆(人称"活关公")、董兴平(人称"活貂蝉")被称为"商洛三绝",凡搭班演员,领班殷切待承,使其各安其业,该班名声传至武汉。

秦义社　秦腔班社。民国十四年(1925),蒲城县东党乡郑家山人郑百山(又名郑振海)创办于蒲城,是民国时期蒲城县最早的一个秦腔班社。主要演员有:车云亭(须生)、毛金荣(须生)、张海山(须生)、赵景兰(正旦)、孙曲贤(正旦)、李金意(小生)、杨洪声(大净)等。演出的主要剧目有:《出五关》、《司马拜台》、《五典坡》、《鸡大王》等。

郑百川于民国十七年被冯玉祥杀害,秦义社遂失箱主,加上蒲城遭荒,演员们惶惶不安。国民党教育局局长李祥生建议县政府接管;秦义社遂改名"维新社"。

德燕社　汉调二簧班社。民国十五年(1926),由演员杨安荣、吴玉燕师徒二人创办于汉阴涧池镇。杨、吴在乡绅徐海涛的支持下,广邀其师兄弟搭班卖艺。长期以汉阴为基地,活跃于安康、石泉、宁陕、西乡、汉中等县,也曾南过巴山,北越秦岭演出。其中走红的演员有陈长庚(旦)、蔡安亭(丑)、大花脸张庆荣、"二花脸"张庆华、"活高旺"梁洪奎等,均系主要台柱。由于杨、吴二人尊敬艺人,老一辈名演员"活张飞"尹双庆、"活文通"杨双志,"活世杰"朱元昌、陈寿安等以及外县名演员蒋双利(净)、陈双胜(生)、曾德福(净)等均受其邀请。名家云集,行当齐全,剧目丰富,有不少独门脚色的看家戏,尤以人称"活香莲"陈长庚的《三官堂》、陈寿安的《清风亭》、杨安荣的《琵琶词》、《大上吊》、吴玉燕的《回娘屋》表演情真意切,百看不腻。汉阴人称其是德燕社"卖早饭米"的戏。还有杨安荣的《打枣》、吴玉燕的《背舌》等风趣戏,表演生动亦深受观众欢迎,为各地经常点名演出的剧目。

德燕社坚持活动二十二年,至 1949 年杨安荣去世,吴玉燕年迈,班社停办。中间有过分班,亦由杨、吴二人分领。其班在涧池置有数亩田产,以作养班之资,冬腊月时收留流散演员学戏传艺,颇受演员们敬重。

汉中易俗社　秦腔班社。民国十七年(1928),在汉中伞铺街江西会馆成立。种玉华为社长,系共和制。是年西安大旱成灾,剧院上座率骤减,易俗社有数十名演员到汉中组班

演戏，初名“汉中易俗分社”，后征得西安易俗社社长高培支的同意，改为“汉中易俗社”。该社演员行当齐全，有须生徐正国，小生路习易、王新民，旦脚种玉华、姚翰华，大净李道民、孟玉华，丑脚白炳华、王更俗、田立民等数十人。演出剧目有《软玉屏》、《双锦衣》、《夺锦楼》、《美人换马》、《柜中缘》、《三回头》、《双诗帕》、《镇台念书》等。民国十九年春，种玉华病故，剧社解散。

维新社　秦腔班社。民国十七年(1928)秋，由蒲城秦义社改建而成，曾任社长阎志亭，副社长王百炼。民国十九年西安演员何振中、王维民、赵炳兰、程镜生等名角来社后，该社相继招收了两期学员开科培训，出色的有：小生贺吉庆、旦脚周俊华、孙玉华等。此时演职人员共七十余人。演出剧目为江湖老戏，如《黄鹤楼》、《悔路》、《五家坡》等，颇受群众欢迎。民国二十一年左右是其兴盛时期，曾到西安献艺。该社演员多为临时搭班，象三意社的王维民，在三意社时，因前辈名角济济，无有用武之地，加入维新社后，得以崭露才华。由于不少演员来自西安和其他各地，便于艺术上的切磋交流，曾使该社演出质量较其他班社高出一筹。当时蒲城城区流传的民谣“三不倒”，维新社即是其中之一。

民国三十八年元月十八日，维新社被解放军第一野战军后勤部收编。后改编为西安五一剧团。

国民党二十二军秦腔团　秦腔演出团体。民国十八年(1929)创建于洛川。芦明芳自任团长。芦明芳是国民党驻榆林二十二军某团团长左协中的拜把兄弟，驻守洛川。民国十八年陕西大旱，到陕北行乞艺人甚多。芦明芳喜好戏曲，收留逃难洛川的行乞演员，组织起了一个行乞演员化妆演唱团，在当地演唱秦腔。民国二十年左协中团调防延安，演唱团随军辗转。到延安后，芦明芳通过左协中以征兵名义，招收了一个娃娃连，聘请了名演员“十四红”芦德发为领班，京剧武生杨小楼的伴角杨青山为教练，进行培训。民国二十五年，左协中团调防榆林，演唱团随军途经石湾、绥德、米脂、镇川堡，一路坚持演出，到达榆林，长住榆林小操场、马王庙、李学士巷等地。并将小操场作为剧场，演出多年。这时主要演员有须生芦德发，小生张福堂，丑脚黎汉章，净脚郭忠堂、吴世元，武旦杨正芳，小旦李生荣、王俊明，小生樊蔚茹和鼓师张保泉，琴师李柏荣等。抗日战争爆发后，二十二军军长高双成派员不惜重金从西安易俗社、竞化社、正俗社、通俗社招聘名角六十余人。其中有阎振俗、王化民、孟俗峰、乔德福、赵景中、张金民、庞文华、乔彦民、高登云、钱同喜、杨天锡、杨天民等。民国二十八年，高双成之子高凌云以征兵名义，又从西安招来何志刚、徐天明、薛海山、杨定国、乔振俗、孙易民等演员。民国二十九年，西安易俗社名小生庄正中和能演会导的薛海山亦来榆搭班。民国三十二年，高凌云妹夫王伯谋，又从西安易俗社请来陆三民、杨荫中、袁易中、杨温华、冯居易等任娃娃连教练。同年娃娃连陈玉龙、张奎伯、韦金声、张志孝、宋建国等登台演出，初露锋芒。该团演出的剧目大多是易俗社的新编剧目，如《游西湖》、《蝴蝶怀》(上下本》、《大报仇》、《八件衣》、《五典坡》(上下本)、《回荆州》、《西游记》(六本)、

《罗通扫北》、《抱火斗》、《游龟山》、《斩秦英》、《苏武牧羊》、《走雪山》、《宁武关》、《玉堂春》、《四贤册》、《裙边扫雪》、《铡美案》、《苟家滩》、《石佛口》、《走洛阳》、《牧虎关》、《美人换马》、《春秋笔》、《春秋配》、《洪羊峪》、《三品官》、《曾头市》、《蜜蜂记》、《玉虎坠》、《玉梅涤》等六十多本戏;折子戏有:《杀狗劝妻》、《上煤山》、《杀庙》、《黄鹤楼》、《截江》、《长板坡》、《柜中缘》、《烙碗计》、《斩韩信》、《卖画劈门》、《卖华山》、《杀驿》、《祭灵》、《三娘教子》、《打柴劝弟》、《坐窑》、《放饭》、《吃鱼》、《激友》、《打沙锅》、《考文》、《斩单童》、《五台会兄》、《小姑贤》、《杨三小》等。

民国三十六年,因国内战争,该团人员开始流动,有的去太原,有的去包头,有的去宁夏,有的请假不归。民国三十七年秋,又招收了彭玉中、张立仁、胡喜财等十几名学员。民国三十八年六月二日,二十二军全军起义,该团也随军起义,改编为中国人民解放军西北野战军独立第二师宣传队。其时全团只剩七十多人。沿至1952年8月改为榆林专区文工团。

益民社　秦腔班社。创办于民国十八年(1929)春。创始人郑四(名益斋,排行四),咸阳县马庄乡解村人,行伍出身。他联络长安县王莽乡稻地江村中医大夫昌仲仁及该村村民杨嘉绪,聘请秦腔名丑高公茂任社长,在长安王莽稻地江村成立益民社。聘请名须生李步林、武旦袁中海、小旦杜养民、老旦白甲寿等为主要演员,并招收五、六名跟班学生,随即去长安、蓝田各乡镇演出。是年冬天,停戏封箱,招收三十名学生,排"窝子"培训。是年春节在长安、蓝田二县演出,轰动一时。民国十九年,郑四带班回咸阳,租名净黄德奇新箱一幅,招收学生三十名,在咸阳城内张飞庙训练,请名导演惠济民、王安民排戏,出有名旦脚何毓华、王秀华、王明华、刘毓华、解毓华、李正华;小生唐立民、杨安民、张建民、高登云;须生盖庆民、王正民、王益民、权三民、袁兴民、叶易民、刘治民、彭易国;大花脸靖正国、二花脸秦易中;丑脚萧益民、刘治中、媒旦姚振杰等。所演出的剧目有《济南案》、《春秋笔》、《破宁国》、《闯宫抱斗》、《黄河阵》、《五典坡》、《玉镜台》、《双明珠》、《春秋配》等均受观众欢迎。特别是何毓华、唐立民、杨安民表演的《藏舟》、《洞房》、《三回头》、《少华山》等小旦小生戏,王益民等主演的《杀驿》、《临潼山》、《出棠邑》等须生戏,同行名家倍加赞赏,成为益民社的看家戏,一时名声大震,收入满盈。郑四退还租箱,添置新箱,并在咸阳城内开起粮行、花店,经营粮食、棉花,做起生意。并给高仲仁、杨嘉绪借纳妾之机,排挤二人出社。民国二十四年,"益民社"顺西兰公路,直演到甘肃平凉、庆阳等地。民国二十七年,郑四又在长武县开了座客店,同时在县西代家岭代树仁的窑院内又收了第五科学生训练。这科不只是出了小生高登云、旦脚李正华等较好的男演员,还有一位由平凉来的女学生——周燕云。她演小旦更受群众喜爱。郑四起了坏心,要收周燕云为小老婆。其科师生造反,跑到甘肃灵台县,改名"新生社",在灵台等县演出七年,终因人心不齐,各奔前程。郑四眼看此科学生走去,只好到庆阳、西峰找到"益民社"老底人员,不久返回咸阳,从此"益民社"虽能演出,而

质量不如从前，勉强维持至民国三十七年终于解体。

牖民学社　秦腔班社。民国二十年(1931)蒲城驻军在西安榛苓社基础上建立。民国十九年，原榛苓社赴临潼、渭南演出中，生计维艰，被同州驻军冯钦哉部接管，特邀西安名丑苏牖民领班，名牖民学社。聘请李振声、苏牖民、何振中、李云亭、张云亭、孟遏云、颜春苓、高全中、杜干秦、郭治秦、王义民、娄英杰、傅建民、姜维新、王文鹏、王世杰、何镜秦及皮黄武生张小亭等为主演，并作教练。招收三班学员，甲班驻西安，乙班驻大荔，丙班驻武功。乙、丙班以演神会戏为主，甲班以售票演出为主。民国二十三年，约请编剧，创作剧本，陆续演出《取金陵》、《御乐屏》、《义犬乳孤》、《刘大买妈》、《瞎跛互助》、《同年翁婿》、《岐山鬼案》、《安奉铁路》、《恢复燕云十六州》等新编剧目。各班教出小生尚恒志、惠居民，须生贠安民、李玉民、张全民，武生申元民，武旦吴伟民，净脚徐元民，丑脚朱润民等新角。民国二十七年后，三班师生合并，改称第八区抗建剧团，一度转交大荔商会会长白明斋管理，易名大荔县剧团。后被国民党部队收纳改为第一军剧团。民国三十四年交回大荔，不久解散。

新汉社　秦腔班社。民国二十年(1931)，汉中易俗社由汉中新生照相馆经理符绍初接管并自任社长，因演出入不敷出，被迫停业，改由杨虎城部三十八军接管，易名新汉社，留守处处长张载林兼任社长。聘请王景民、王集志、刘玉珍、张秀英、张金俭等人为台柱。民国二十三年(1934)带往宝鸡、西安演唱。又在宝鸡聘请同州梆子名旦李桂亭为鼓师，吸收孟玉华、龚炳民、高登云、王炳泰等为主要演员，同时在宝鸡、户县等地招收了乔新贤、刘新惠、李新纪、高新岳、晋新安、赵新启、米新鸿、米新焕、张新勤、姜新培、安新义等一批学员，经过训练，组成一支阵容整齐的演出队伍。民国二十九年后，南下汉中、广元等地演出数年，后转陇南、天水和凤翔、陇县演出有年。延至民国三十五年左右停办。

新声社　秦腔班社。民国二十一年(1932)，刘毓中在原秦钟社的基础上组建。该社先在西安南大街银匠会馆演出，后迁至甘肃会馆，演员多为刘毓中召集的秦钟社名流，“新声”之意，即重新唱出的声音。新声组成后，没有固定的演出剧场，经常东迁西走、因陋就简地在各地演出。民国二十二年后，赴宁夏、兰州、天水等地演出多年，并跟班培养了一些学员。演出的剧目多为秦腔传统戏，也常演易俗社剧本，新声但无有自己的新作。

新声社的知名演员有须生刘裕秦(后更名为刘易平)、姜望秦、李琼钟，小旦王应钟、姜瑶钟、刘易泰，小生王斌秦、张振秦等。其中唯有刘裕秦、崔晓钟、李琼钟三人技艺超群、名声日隆。刘裕秦的《辕门斩子》名震秦陇，崔晓钟的《五家坡》亦很出色，李琼钟曾获秦腔皇后之称。该社的书记员席子才，身居梨园、耳濡目染，遂下海演丑脚，唱做俱佳，为该社一绝。

鸣盛社　西府秦腔班社。俗称“温家戏”。民国二十一年(1932)，由宝鸡县益门镇一带地方民团团长温世英创办。箱主温世英，领班长初为赵进寿，后为李嘉宝。主要活动于

陇县、千阳、凤翔、宝鸡县及陕甘交界一带。在李嘉宝苦心经营下，从民国二十三年到民国三十三年，为“鸣盛社”的昌盛时期。主要演员有李嘉宝（工青旦）、郑智忠（生脚）、王双来（派班长）、李栋（生脚）、茹登桂（旦脚）、刘水宝、温玉堂（净）、沙德金（杂脚）及徐贵娃等。演出剧目多以生旦戏为主、主要有《花田错》、《春秋配》、《四进士》、《火焰驹》、《烙碗计》、《闯宫抱斗》、《进妲己》、《黄河阵》、《通天河》、《七星剑》、《三打祝家庄》、《九莲灯》、《八义图》、《九华山》、《武二郎打店》、《百花诗》、《火烧赤壁》、《回荆州》、《白玉楼》等。后因部分演员年老病故，后继力量单薄，于民国三十七年解体。

明星评剧社　评剧班社。三十年代西安四大评剧班社之一。班主孙栋臣、胡久斋，主演曹金顺，助演赵玉兰（艺名“筱玉兰”）。民国二十五年（1936）九月十八日，由天津迁至西安，九月二十日，在炭市街世界新舞台与江兰菊的京剧班同台演出，“京评两大块”由此得名。民国二十六年，明星评剧社将第一部评剧电影《海棠红》改编为舞台本演出。这是三十年代西安评剧班社自己最早编剧的唯一剧本。

“七·七”事变后，该社上演新戏《枪毙汉奸》，并上街宣传抗日，为抗战募捐，同时组织下乡演出，宣传群众，为抗战作出了贡献。民国二十七年三月，日军轰炸西安，胡久斋离陕，该社由王彬承班，辗转武汉演出（仅赵玉兰留在西安）。

该社著名演员有：西安坤伶四大名旦之一曹金顺，人称“评剧大王”，演出剧目十余出，其中时装戏占百分之二十。代表剧目有《花魁从良》、《杜十娘》等，另有青衣花旦孙桂君、筱玉兰、刘金舫、张菊兰，小生王月桥（女）、刘殿宝、潘月楼、郝子云、赵国英、刘庆宝，老生刘金庭、侯玉喜，彩旦张翠芳、侯玉霞、张存凯（男），丑脚丁少楼、王国文、何荣川、张永金，板胡韩克强、赵上山，司鼓张泽芳。

移风社　原名风易社。秦腔和西府秦腔混合班社。民国二十二年（1933），由凤翔县保安大队长贾宗义倡议主办，县商会组织董事会、集资贷款筹建。民国二十三年在凤翔县药王洞庙堂戏楼宣布成立。凤翔县县长张景西任名誉社长，贾宗义任董事会会长，保安大队副队长任道文兼任社长，李居安任副社长，剧社以“移风易俗”为宗旨，故名“风易社”。

“风易社”演职人员共一百八十余人，演员一百一十余人。分“中路秦腔班”、“西路秦腔班”。中路秦腔班主要演员有：卓正义（须生）、王彦坤（净）、周登云（净）、董化清（旦）、华启民（净）、王景民（须生）、王益民（小生）等。西路秦腔主要演员有：孙双钱（须生）、张德民（须生）、王益民（丑）、魏甲合（净）、杜周宝（旦）、吕贵（杂角）、赵瓜儿（净）等。演出剧目为中西路秦腔流行的传统剧一百八十余本。有群众熟知的“西府秦腔”传统剧目“四驹八图戏”，“六逼宫戏”，“三廉戏”等，又有“中路秦腔”流传来的《葫芦峪》、《辕门斩子》、《五典坡》、《牧羊卷》等。两大戏班演出时有分有合，各具特色。民国二十三年十月在王景民、程东源的主持下，于户县秦镇招收了段育民、李五中、张学民等第一批学员，共五十余人。培训方法为：先练三个月基本功，继而分门别类，定师带徒。

民国二十六年，抗日战争爆发，“中路秦腔”演员大部分回家。为此，剧社进行整顿，解散“中路秦腔班”，剩余演员充实加强“西路秦腔班”，扩建“药王洞”戏楼为专用舞台，购买地基、修建住宅，将原“风易社”更名“移风社”。民国三十年，王景民、程东源在户县、宝鸡一带招收贺振民、史生民、屈生民、李毓华等三十名学员，艺名均以“中华民国”四字相连而称道。民国三十四年，贾宗义任凤翔县商务会会长，兼任“移风社”名誉社长，郑子良任社长。翌年，凤翔城关镇镇长关亚斋为第三任社长，程东源任副社长。“移风社”内部管理分“总务股”、“交际股”、“戏务股”、“会计股”、“柩务股”等八大股。经营管理是以账份为基础，采用季薪或月薪的方式，不足部分则由董事会补充(即由商行抽股摊派)。“风易社”更名“移风社”后，仅剩七十多名演职人员，主要活动于凤翔及周围邻县，于战乱中维持到中华人民共和国成立。1949 年，中国共产党凤翔县委员会接管“移风社”，改建为“凤翔县群众剧团”。

培风剧社　秦腔班社。民国二十三年(1934)，杨虎成部某旅旅长孙辅臣创办于蒲城，首任社长张宏业，演员队为维新社的部分演员和社会上的一些流散艺人组成并聘用西安等地部分名角。由高符中、赵景中、贾庆民、郭育民、唐礼民、车云亭等人作主演，舞台仿照西安易俗社大转台形式修建。“培风”二字的含意，即指培养社会新风尚，通过戏曲高台教化作用旨在移风易俗，为了不忘剧社宗旨，凡是男演员均按“培”字起名，旦脚均按“风”字起名。民国二十六年，培风社聘请唐虎臣、张秀民任导演，张海亭任教练，招收学员开科培训，出科的优秀学员有：生脚任培民、解培亢、解培智、刘培文等，旦脚许会风、李春风、何可风、石筱风等。尤以四名旦脚闻名一时，号称为“四风”。

该社演出的剧目多数是易俗社改良或新编剧本，主要有《三滴血》、《韩宝英》、《三搜府》、《软玉屏》、《蝴蝶杯》、《优孟衣冠》、《还我河山》等。每年除春节前后在自己固定剧场演出外，其余时间多在外流动演出。1949 年，培风社被解放军第一野战军第三军文工队收编，后随军西进河西走廊，改编为甘肃张掖地区秦腔团。

移风社　秦腔班社。民国二十六年(1937)，蒲城县西南乡荆姚镇南姚村人韩子芳创建于该县丁字场(今兴镇)。领班人张登云。韩子芳外号“韩剥皮”，身世颇富传奇色彩。自幼家贫如洗，十四岁出外在靖国军内从军，后在杨虎城部下连连高升。民国十六年任国民联军第十路总司令，活动于紫阳、石泉一带，打富济贫，占山为王。民国十九年率众归杨虎城，并任团长。民国二十六年创立移风社，并在军队里演出。韩子芳是中国共产党的好朋友，曾为我党做过大量工作。民国三十五年八月六日，被国民党杀害。“移风社”因失去了靠山而解散。

该社主要演员有：须生张云亭、杨景成、王世杰，小生王练民，旦脚杨秀花、白素花、李会凤、惠幸秦(大净)、杨文华等。演出的主要剧目有：《关公挑袍》、《斩颜良》、《辕门斩子》、《司马拜台》、《游龟山》、《红娘子》等，在群众中影响很大，当时社会上曾有民谚流传：“快跑快跑，张云亭的《挑袍》，快走快走，杨文华的《杀狗》”，反映了移风社剧目的演出水平。

狮吼剧团　豫剧演出团体。其前身为郑州豫声剧院。民国二十七年(1938)初，樊粹庭采“醒狮怒吼”之意。改剧院为狮吼剧团。编排出旨在抗敌御侮的《克敌荣归》等新剧目，以旅行演出方式宣传抗战，激发群众爱国热情，并吸收青年随团学戏。民国二十九年，剧团经洛阳辗转至西安驻班演出，几濒停顿。民国三十一年秋，樊招收了一批豫籍难童，特聘毕业于富连成社的京剧演员韩盛岫为教练，采用科班方式办起了狮吼儿童剧团，在异常艰苦的条件下坚持训练，终于恢复演出。其后数年间，训练与演出并行，又陆续增收了一些新学生。新演剧目大多由樊粹庭编、导，在表演音乐、服装、化妆各方面不断改进和创新。以武功戏称著于时。

中华人民共和国成立后，狮吼剧团有了更大的发展。1954年招收一批新学员，经过数年培训，成为该团的第二演出梯队。其主要剧目《火焰山》、《红珠女》、《杨满堂》等均久演不衰，广有影响。1956年，该团演出一队以《王佐断臂》和《打焦赞》两剧参加陕西省第一届戏剧会演，剧本、导演、音乐、演出均获一等奖，张敬盟、邢枫云、赵国瑞、何尚达获演员一等奖。1957年赴京演出，受到首都文艺界和广大观众的好评。1961年，该团与民众剧社合并成为西安市豫剧团，此年又恢复原建制和名称。文化大革命期间曾改称为红卫豫剧团。1971年再次与民众剧社合并为西安市豫剧团。

狮吼剧团在三十多年的艺术实践中，始终坚持严格的技艺训练，重视学员的文化教育，为豫剧培养了一百多名人材，开封的关灵凤、王敬先，郑州的华翰垒，许昌的王韵生，兰州的王景云、董有道、强庭梁，武汉的李景萼、孙秋菊等都是狮吼剧团出科的著名演员。在西安则有张敬盟、常警惕、邢枫云、赵国瑞、何尚达、萧淑琴、赵峰、潘雪芬、黄玉珍、王淑慧、邱忠琴、赵胜利等。其他方面的人材有：导演孙建章、曲玉琳、赵春生、黄书亮，管理干部张长友，教练愠好德，鼓师张铁成等。

陕甘宁边区民众剧团　秦腔剧团，兼演眉户、道情、秧歌剧。民国二十七年(1938)七月四日，在延安师范学校乡土剧团与延安市群众业余剧团基础上成立。隶属陕甘宁边区党委和边区文委领导。柯仲平任团长，刘克礼任副团长。团部设团务委员会办公室、剧务股、演出队等机构。张季纯、马健翎任剧务主任，墨遗萍任教务主任，李丽莲、马可、庄英、安波相继任音乐教员，老演员胡万胜任武功教练。拥有马健翎、张季纯、墨遗萍、黄俊耀、尚伯康等剧作家。主要演职人员有刘克礼、张云、史雷、王志义、王岚、党奎、李刚、毕雨、贺原野、王晓明、姚伶、高持久、唐又唐、张德才、王登奎、魏郎芳(女)、刘亚萍(女)、李文宇、黄俊耀、张克勤、米成义(米晞)、程士荣、王爱民、任国保、朱保甲、任应凯等四十余人。实行供给制。

民国二十七年四月的一天，陕甘宁边区工人代表大会为了活跃群众文化生活，组织戏曲晚会，演出京剧《升官图》、秦腔《五家坡》，毛泽东颇有兴致地和群众一起看戏，发现群众非常喜欢戏曲形式，就对坐在他身边的工会负责人齐华同志说，“群众喜欢这种形式，我们应该搞，就是内容太旧了，应该有新的革命内容。”毛泽东又问在坐的柯仲平“你说我们应

该不应该搞?”柯仲平说“应该,应该”。随后,柯仲平遵照毛泽东的倡导,着手筹建边区第一个革命戏曲演出团体,于五月二十三日在延安成立了陕甘宁边区文协领导的“边区民众娱乐改进会”,利用传统形式,宣传抗日内容,演出了马健翎创作的现代戏《一条路》和张季纯创作的《回关东》,博得了广大群众的欢迎。在此基础上,将“改进会”所属“乡土剧团”与“群众业余剧团”合并,成立了以演地方戏为主的陕甘宁边区民众剧团。毛泽东同志赠给剧团三百元(边币),周恩来、博古各赠一百元,贺龙捐赠二十元法币和一批战利品,陈云赠送一部小型电影机,柯仲平拿出自己的全部稿费作为活动基金。

民众剧团成立以后,坚持深入工农兵群众,大演革命现代戏,先后排演了马健翎创作的秦腔现代戏《一条路》、《好男儿》、《查路条》、《拿台刘》、《中国魂》、《三岔口》、《抓破脸》、《两块钱》、《近视眼张三》、《血泪仇》、《两兄弟》、《保卫和平》、《穷人恨》;眉户剧《两家亲》、《十二把镰刀》、《大家喜欢》;张季纯编的《回关东》、《鬼脸》;尚伯康编的眉户《桃花村》、《秦腔《八千马》;杨醉乡编的秦腔《崔福才转变》;黄俊耀编的秦腔《陆进宝的灾难》、《阎王寨》;钟纪明编的秦腔《官逼民反》、《三勇士》、《放下你的包袱》;张云的《瑜兰姑娘》以及《张丕模锄奸》、《赵富贵自新》、《吴牛回家》、《党世鸿运盐》、《三妯娌》、《回到祖国来》等现代剧。

民国二十八年春天,民众剧团从延安出发经过延川、瓦窑堡、子长、安定、延长、定边、盐池、安塞、保安(志丹)近十个县镇,行程两千五百余里,进行巡回演出,长达一年时间,于民国二十九年春回到延安,受到中央领导的赞扬和鼓励。《解放日报》发表文章,将此行誉为“小长征”。为了丰富群众文化生活 ,丰富演出剧目,提高演出质量,民国二十九年一月从富(鄜)县请来曲子老艺人进团教唱,奠定了演出眉户戏的艺术基础。民国三十年七月,从国统区购回一副戏箱,并由晋西北“七月”剧团丁友、宋英山与晋剧演员张本宽、严志明等,传授了传统戏曲的程式和技巧,开始演出历史剧。民国三十二年三月,关中秦腔职业班裕民社(原景存社)北上延安与民众剧团合并后,进行规范化训练,排演了新编历史剧和改编传统戏《鱼腹山》、《顾大嫂》、《徐州革命》、《游龟山》、《空城计》、《四进士》、《镇台念书》、《鞭打督邮》等。民国三十三年十月,以《血泪仇》等戏参加了边区文教大会,全团荣获特等模范奖旗,马健翎获特等模范和“人民群众艺术家”称号。西北文委总结该团经验,向全边区推广,中央领导同志多次观看该团演出。毛泽东同志看了该团演出的《中国拳头》题写“简单、明了、动人”六个大字予以赞扬,并建议马健翎同志将话剧《国魂》改名《中国魂》用秦腔演出。王震、彭德怀同志看了《血泪仇》、《穷人恨》后,给剧团写信鼓励和赞扬。1947 年初,为了适应解放战争需要,剧团分为两个队。一队由主力演职人员组成,改编为西北野战军前总政治部宣传队,开往前线;二队由是年一月招收的胡正有、李应贞、槐保顺等五十余名新学员组成,由马健翎带队,开往大后方——山西兴县麻圪塔,进行训练。民国三十八年六月,一队正式命名为中国人民解放军第一野战军政治部宣传队。部队西进兰州,更名野

政文工团，后与联政宣传队合并更名西野宣传队，解放后改编为兰州战斗文工团。二队于1949年国庆节前，以边区民众剧团的名义调往西安，1950年命名为西北民众剧团，属西北军政委员会文化部领导。1952年底，西北戏曲研究院成立，西北民众剧团被编为实验剧团。

边保剧团 秦腔剧团，兼演眉户、道情、秧歌剧。民国二十八年(1939)一月，在安塞县西营村成立，名为陕甘宁边区保安剧团。隶属边区保安部队政治部领导。由赵维川、刘广、樊树鹏任负责人。主要演职人员有周伯平、赵大纲、朱悦鹏和湖南、江苏、江西、四川、陕西关中等地来边区的青年二十多人组成。自愿捐献、自制服装道具，进行演出。剧团成立后，即派人去边区民众剧团学习，数月后回团排练新戏。民国二十八年十一月，在安塞徐家沟为中共陕甘宁边区第二次代表大会演出秦腔现代戏《查路条》等节目，受到好评。此后，排导了秦腔现代戏《中国魂》和保安部队政治部主任吕振球等人创作的秦腔现代戏《英雄战士》、《机密信》等剧，为当地军民演出。民国三十一年，边区保安部队改编为警备区各旅团，移防定边，剧团亦紧随而至，易名为警备第三旅宣传队，并补充进原警备区五团宣传队的秦世杰、成凯旋、赵洲、刘玉海、朱月鹏、王崇生、刘光、周伯阳等秦腔演员，人员增至四十余人，并从西安购回戏箱一副，先后排演秦腔传统戏《王佐断臂》、《战宛城》、《空城计》、《黑旋风李逵》、《三滴血》和新编历史剧《逼上梁山》、《三打祝家庄》及现代戏《平鹰坟》、《参军曲》等剧目。民国三十五年随军赴庆阳分区驻防演出。

福泰班 汉调二簧班社。民国二十八年(1939)，由演员唐安泰组建于紫阳县洞河街。民国五年，唐曾与其徒裴玉福在汉中经营汉调桄桄兼唱二簧的福泰班，后，此班因故解散，强索回一部分戏箱，故新班仍沿用福泰班名，又称安泰班，年余后改称聚新社。著名演员有曹洪山(红生)、陈安信(生)、裴玉福(旦)、左玉贵(旦)、袁胜录、张武德(净)、钟玉贤(生)、钟玉凤(女、旦)等。建班后不久，于紫阳县红椿坝首次演出时，唐安泰的外甥女钟玉凤(班中唯一坤伶)被当地恶霸王延卿持枪强占为妾。次年在西乡县境，又遇土匪将全班人掳押上天池山寨，台柱演员孙玉宝被土匪玩抢走火打死。此后由镇巴入川，在四川万县、通江、万源、巴州一带流动演出，多次遇歹徒抢掠戏箱，时常发生纠纷斗殴。有时衣食无着，演员形同乞丐，川中三年余，历尽艰难，幸有演员龚安亭率子敬荣(生)、敬华(净)入川协助唐安泰领班经营，方得回陕。返回紫阳，唐安泰含愤病倒，戏班底被王延卿接收。民国三十二年唐于紫阳县红椿坝病故，戏班改名为延卿社，不久即散。

七月剧团 戏曲表演团体。主演秦腔，兼演话剧、歌舞。民国二十八年(1939)七月一日，在中共陕西省委主持下于泾阳县云阳镇(中共陕西省委机关所在地)成立。何纯渤(白衣)、斯曼尼、苏一萍、黎明等人任负责人，直属省委领导。主要演职人员有张云、陈瑞林、屈映明、胡虎林、王群定、王小民、克平治等。

民国二十六年七月七日“芦沟桥事变”爆发以后，驻扎在泾阳县云阳镇的八路军——

五师留守处(实为中共陕西省委机关)为了宣传抗日，组织群众，以轻伤员为核心，吸收部分青年学生，编写节目，开展革命文艺宣传活动。在云阳镇联保处大院戏楼舞台上举行了革命文艺节目的首场演出，吸引了千百名群众，演出了何纯渤创作的秦腔节目《战斗的十八年》、《大钉缸》，期曼尼创作的秦腔现代戏《新教子》，还有话剧《布袋队》、《代用品》等深受群众欢迎。一年多以后，为了纪念中国共产党的生日和“七七”抗战，省委决定在原来业余革命文艺宣传活动的基础上，成立专业演出剧团，“七月剧团”应运而生。并新增加了董仲良、韩斌、陈光、马炜、赵纪、卫新等业务人员。演出了《藏舟》、《黄鹤楼》、《花云带箭》、《四贤册》等秦腔传统剧目。民国二十九年三月底，随省委机关撤离，剧团也进入边区活动。五月一日省委在淳化县南村戏楼上召开纪念国际“五·一”劳动节大会，剧团为大会作了纪念演出。同年秋天，中共西北工作委员会决定“七月剧团”去延安作慰问演出。接通知后，剧团途经旬邑县的阳坡头、双柳村、槐树庄、张村驿至富县、甘泉达延安。一边行军，一边演出，扩大抗日宣传。

到达延安后，剧团在给中央和西北工委机关作慰问演出的同时，还在新市场售票，向延安广大人民群众演出多场。一天，当卫新代表剧团向西北工作委员会和中央宣传部副部长周扬汇报工作时，恰巧，毛泽东主席也在场。当他听到这是中共陕西省委白手起家在蒋管区成立的剧团，又大都是由青少年组成，在群众中还有了一定影响时，他很高兴。并当即请来了中央财经处处长邓杰，指示给“七月剧团”拨款四千元，予以支持和鼓励。全团人员受到了鼓励，随即在西北工委的领导下，改建为西北剧团。加强了领导，充实了人员，健全了组织机构和管理制度，继续返回关中分区所辖各地为群众作宣传演出。

关中剧团　戏曲表演团体，主演秦腔。民国二十八年(1939)秋，在旬邑县职田镇马家堡子村成立，隶属中共陕甘宁边区关中分委领导。抗日战争开始以后，中共陕甘宁边区关中分委(驻旬邑县职田镇马家堡子村)为了开展革命宣传和丰富边区军民的文化生活，在习仲勋书记和霍维德专员的亲自关心下，从陕西省委“七月剧团”调来马襄和李娥夫妻连同王瑞荣三人，又从机关干部和勤务兵、农村自乐班中抽调能演戏的人，组建了“关中剧团”。马襄抓全盘，李娥负责事务和秘书工作，王瑞荣安排业务。骨干有党启锡、张醒民、陈万哲、王瑞福、王瑞发、王自忠、赵金璋、刘振海、焦进善、刘进民、赵兴娃(云峰)等。当时有一副旧戏箱，除上演古代戏《柜中缘》、《三娘教子》、《舌战群儒》等剧外，还上演了赵伯平、杨公愚和张剑颖创作的现代戏《大上当》、《抓壮丁》、《黄花岗》等剧目。

民国二十九年，国民党封锁边区，旬邑县城国民党军队不断到边区边境骚扰，剧团生活困苦，少数不坚定分子离团。剧团转移到关中分区新宁县政府所在地襄乐镇时，只剩下十二人。专署三科长师源接受指示，对剧团进行了整顿充实。调小学教员杜继威、王志胜、孙廉等到团，实行团委集体领导制。杜继威任支部书记兼宣传股长，负责对内教育，对外宣传工作；王瑞荣兼秘书，负责行政事宜；王志胜兼生活大队长和总务主任，负责生活和经费

管理；王爱民兼剧务股长，负责排练和演出工作；孙廉兼会计。骨干人员有党启锡、陈万哲、刘振海、赵云锋等。民国三十年春，关中分委从陕西省委“七月剧团”调来程波涛任团长，王瑞荣任副团长。不久，何志德接任团长。民国三十一年春，严一农(韩学礼)接任团长。调进的艺术骨干有杨文经、梁彦肖、王志岐、穆旺(崇章)、王明富、刘掌印、贾连成、范玉丁、胡振西、傅文民等。除陆续上演赵伯平、杨公愚、张剑颖、马健翎等创作的现代戏外，还上演张剑颖修改整理的古代戏《串龙珠》、《破宁国》、《八件衣》等，深受关中分区四县一特区人民群众的欢迎。

佳县晋剧团 晋剧演出团体。民国二十九年(1940)冬，木头峪村富户曹家乐、苗进仁爱好戏曲，招来本村张明亮、苗桂芳等人共商成立俱乐部“闹红火”(群众文化活动)事宜，众人捐书捐款，订阅了《延安群众日报》、《绥德日报》，自编自演各种民间小调。嗣后，曹加有承班，主张演大戏，遂捐款二百元，去山西学戏并购置旧戏箱一副。回来后上演了《反徐州》、《白门楼》、《大报仇》、《忠义图》等传统戏。同时，招收了张正、曹锦芳等十五名学员，与驻该村的一二零师某连战士排演了现代戏《保卫和平》等。民国三十二年俱乐部有了经济收入，改为文工团。民国三十二年秋，文工团搬进县城，与城关文工团合并，更名为佳县文工团。中共佳县县委派高光荣任指导员，常元辛任团长，苗功俭任副团长，人员增至四十多名。民国三十六年，胡宗南进攻延安，剧团改为民间职业剧团，配合形势，进行演出。同年秋，毛泽东主席、周恩来副主席及任弼时、罗云桓等中央首长至佳县，剧团随中央到神泉堡、阎家峁等地宣传演出一个多月。农历九月九日在白云山为毛泽东主席等中央领导同志演出《反徐州》，主席看后很高兴，并建议将剧名改为《徐州革命》。任弼时代表党中央为剧团赠送了两面锦旗，一面书“与时并进”，一面书“人民喉舌”，以资鼓励。1951年县委派员整顿精简。1953年经省上批准，剧团被命为佳县晋剧团。团长秦书耀、副团长苗庆峰，团部设宣传股、总务股和演出队，编制七十余人。主要演员有苗守先、曹锦宝、马继相、张炎正、高天保等。1959年佳县米脂合县，更名为米脂县剧团，属地方国营单位。1961年两县分制，剧团又归原属。1969年剧团、文化馆、书店、电影院四家合并，成立毛泽东思想宣传队，1970年又分制，排演样板戏。1979年冬去宁夏、内蒙等省区巡回演出，受到观众好评。

该团演出剧目有：《保卫和平》、《红心向阳》、《新来的书记》、《朝阳沟》、《洪湖赤卫队》、《斩黄袍》、《九江口》、《逼上梁山》、《十五贯》、《杨门女将》、《薛刚反唐》等百余出。

绥德民众剧社 秦腔剧团。民国二十九年(1940)九月，成立于绥德，初名绥德警备区民众剧社，后易名民众剧社。延振伦任社长，张静修任剧务主任。剧社成立后，就地招收井秀珍、杜聿旺、张金、高鹏、高庆厚、常锦富、李作良、刘志明等，又从青年干校调梁文达、刘智、朱桂林、康勇、王贵新、李正民、白占胜、高德立、刘汉士等人组成演职队伍并前往米脂学演秦腔。首演剧目有艾维正编导的传统剧《药酒计》和《荆轲刺秦》以及反映抗日救国的剧目《小放牛》、《拿台刘》、《好男儿》等。

民国三十年三月，绥德民众剧社和神木剧团（晋剧）合并，组建成陕甘宁边区保安部队绥德保安第四团宣传队（亦称边保剧团第四队），以秦腔和晋剧两种艺术形式演出。演出剧目有：《中国魂》、《新刺虎》、《打麻鞋》、《查路条》、《考试》、《回关东》等。民国三十一年二月，绥德分区在原民众剧社基础上改建成立了绥德民众剧团（秦腔）。团长是著名作家殷参。以上演反映抗日救国内容的现代戏为主。同时聘请老演员赵三娇教练基本功，由艾文正导演了一批传统戏及时事剧。同年除新招郭阳庭、高志艺、艾友、井煤、刘斌等十余人外，还从关中剧团调入王瑞荣、党启锡、张醒民等十余名秦腔演员，传授正宗秦腔。是年冬到民国三十二年春，开始排练上演了一些新编历史戏和一些经过改革的戏曲传统剧目《三滴血》、《烙碗计》、《石达开》、《荆轲刺秦》、《打金枝》、《乾坤带》、《走雪山》、《三回头》、《庆顶珠》等。民国三十三年，中共绥德地委根据形势发展的需要，从绥德师范、米脂中学，为民众剧团招收了几十名学生，成立了绥德分区文艺工作团。

关警剧团　秦腔剧团。民国二十九年(1940)秋天，在旬邑县的阳坡头村成立。隶属关中保安司令部领导。抗日战争开始以后，关中保安司令部为了活跃保安部队指战员的文化生活，推进抗日斗争胜利发展，司令员张仲良和政治部主任牛书申决定成立"为兵服务，演现代戏"的文艺宣传队。并从陕西省委"七月剧团"调来黎明任政治部文化科科长兼宣传队队长，薛建民任宣传队指导员，从司令部所属保安部队中抽调有文艺才能的人员组成关中保安司令部宣传队。不久，保安司令部更名警备司令部，关保宣传队也就更名"关警剧团"。团长石生芳，指导员张根成，生活大队长尚战魁，骨干演职人员有田德兴、钟书义、姚治帮、刘福清、赵俊福、严十文、杨有财、任清芳、萧殿儒（峰）、董杰、高安喜、张德敏、尚德才等。演出剧目有：《大上当》、《新教子》、《抓壮丁》、《战斗舞》、《大钉缸》、《血训图》、《五里坡》、《小放牛》等共三十多出。长期为驻防关中分区的"红三团"、独五营、独立营等部队演出。深为广大指战员所喜爱。民国三十一年，与西北剧团合并，组建成八一剧团。

西北剧团　戏曲表演团体。主演秦腔，兼演歌舞。民国二十九年(1940)秋天，在延安于"七月剧团"基础上改建。住陕北公学，隶属中共中央西北工作委员会领导。团长苏一萍，政治协理员兼副团长白衣（何纯渤），副团长斯曼尼，支部书记兼教务股长卫新，副股长赵纪。主要演职人员有陈瑞林、张云、屈映明、张根银、高鲁平、杨建东、岳秉善、王敏中、马治平、胡虎林（康群）、王群定、赵瑞祥、王小民、谭增成、陈光、吴广济，以及西工委从机关、学校调来的张安帮、田志顺、张志光、萧林、高二花、杨宝荃等。以演秦腔为主兼演歌舞小节目，排演的剧目除七月剧团原来的《大上当》、《抓壮丁》、《大钉缸》、《团结舞》等，同时排演了创作节目《捉王二》、《新打草鞋》、《讲卫生》和易俗社的《金莲痛史》、民众剧团的《中国魂》、三意社的《洋烟恨》、《看女》等，凡遇节假日、会议，剧团进行演出活动。

不久，苏一萍和白衣、林丰、陈英、裴然、胡岚、路明等排导出了《蜕变》、《日出》等大型话剧上演，引起社会重视。因此，西工委又决定苏一萍为团长，白衣为协理员兼副团长，组

织专演话剧的西北剧团一团。延安文艺座谈会后改名西北文艺工作团(现在的陕西省歌舞剧院的前身)。原来以演秦腔为主的西北剧团作为二团。团长严一农(韩学礼)、副团长斯曼尼,支部书记卫新,教务股长赵纪。

民国三十年春,西北文艺工作团留延安,原西北剧团回到关中,属中共陕西省委领导。离延安时,中央西北工作委员会从鲁艺调来了岳松、刘汛、碧波等艺术人才,加强剧团业务力量。到关中后,陕西省委从初到边区的知识青年中抽调了一批人员,充实了剧团力量。不久,排演了王维之创作的大型快板剧《世界大战》,深受淳化、旬邑等地广大群众欢迎。后与关警剧团合并,组成了八一剧团。

延安平剧研究院　京剧研究、演出团体。中华民国三十一年(1942)初,由延安鲁迅艺术学院平剧研究团和八路军一二零师战斗平剧社合并组建。当时北京名北平,故京剧称平剧。毛泽东为该院成立题词"推陈出新",为京剧改革确立了长远的发展方针,后来成为中国戏曲改革的指导方针。归中共中央领导。首任院长由中央党校教务主任刘芝明兼任。先后担任院长的还有张经武、刘芝明、杨绍萱等。主要创作、演出人员有阿甲、罗合如、张一然、王镇武、魏晨旭、李伦、魏静生、薛恩厚、陶德康、任桂林、任均、方华、王一达等。先后创作演出了《逼上梁山》(杨绍萱、齐燕铭执笔)、《三打祝家庄》(任桂林、魏晨旭、李伦作)等剧目,受到党中央、毛泽东的祝贺与鼓励。研究院除在延安演出外,还经常下乡,到部队作慰问演出,或为接待来宾演出;同时对京剧艺术在为当前革命服务、京剧表演艺术技巧等方面进行了有益的探讨。民国三十六年三月,随中国共产党中央撤离延安,5月到达河北阜平,并入华北联合大学。1949年迁北京。中华人民共和国成立后,定名为中央京剧研究院。

八一剧团　戏曲表演团体。主演秦腔,兼演眉户戏、歌剧、歌舞、话剧等。民国三十一年(1942)初,中共陕西省委为了贯彻中央关于"精兵简政"的政策,将西北剧团与关警剧团合并,于淳化县的马栏镇成立"八一剧团"。隶属关中分区领导,属专业革命文艺团体,王维之任政治协理员兼团长,斯曼尼(杨公愚)、石生芳任副团长。下设团委会、教务股、总务股、演出队等机构。教务股长卫新,副股长袁光;总务股股长董仲良。



各股行政业务管理人员有张根成、王依群、肖金、韩斌等。主要演员有陈瑞林、尚战魁、屈映明、王群定、胡虎林、马平治、田志顺、杨有才、任清芳、张安邦、张志光、王小民、谭增成、陈光、刘福清、萧殿儒、王茂才等。演出剧目有:现代戏《新教子》、《新考试》、《抓汉奸》、《大上当》、《祁半仙》、《壮丁鉴》、《五里坡》、《特种学校》、《中国魂》等;新编历史剧和传统戏《石达开》、《三滴血》、《四贤册》、《柜中缘》等。

民国三十一年秋,陕甘宁边区开展整风运动,关中分区领导和陕西省委领导习仲勋、

高峰、张德生、文年生、汪锋等同志指示剧团选排配合整风内容的剧目，去延安为整风运动演出。剧团在省委书记赵伯平和副团长斯曼尼的直接领导下选排歌颂抗日军民宁死不屈的现代戏《民族魂》、反对分裂主义的新编历史戏《石达开》和反对教条主义的新编古代戏《三滴血》。十月，剧团到达延安，在边区政府礼堂连演三场，受到边区政府主席林伯渠和广大干部群众的赞誉。在中央礼堂和八路军总部演出时，朱德总司令和毛泽东主席观看了演出。朱德赞扬说"演得好！"毛泽东看到剧团幕布破旧，指示中央管理局赠送给剧团一套新幕布。幕布台顶横额用白布剪的大字是："为发展大众的民族的科学的新文化而奋斗"。前边带两幅军绿色大幕条，缝着："关中分区八一剧团留念"字样，中间三尺见方用白丝布剪出的四个大字："推陈出新"。

八一剧团在延安演出获得了成功，回到马栏镇后，中共陕西工委书记汪锋亲自接见了全体演职人员。民国三十二年春天，关中剧团与八一剧团合并，成立了"关中八一剧团"。

裕民社　秦腔班社。民国三十二年(1943)春，在边区旬邑县马栏镇成立。供给制。"裕民社"前身是蒲城县上王镇一个财东家私建的"三义社"班底。由于常受国民党军、政、警、宪以及地方反动势力的欺凌，后交给伤兵医院，改名"裕民社"。因医院势小，又到临潼县栎阳镇投靠曾被蒋介石、胡宗南器重，在军队中任过要职的霍景生等，改名"景存社"。

民国三十一年十月，中共中央、西北局在延安召开高级干部会，关中分区"八一剧团"为会议演出秦腔戏，深受群众欢迎。西北局与各地委都纷纷向中共陕西工委和关中分区地委要人才，省工委汪锋书记，给当时蒋管区临潼栎阳镇学校校长杨宜汉(地下党员、中共关中心县委书记、当时兼任栎阳镇国民兵团政训员)和人称二镇长的王知德(地下党员)写信，让其设法在蒋管区搞个剧社拉到边区。在我党渭北工委很多地下工作者的努力下，克服重重艰难险阻，于民国三十一年十二月三十一日，终于将活动于关中渭南一带的"景存社"全体人员安全的送到了边区。省工委把进边区到马栏的"景存社"改名"裕民社"。

在马栏的"裕民社"成员有指导员王知德，队长刘化林，学生班长王志学，教练杨安民，旦脚陈新民、代彦芳(跳蚤红)、辛化勤(后门红)，文小生吕川杰(天才)，贫生吴均尚，武生陈秦祥、雷秦秀，须生王锋章(东娃)、陈昌(昌娃子)、梁文义(福娃)，大净张明勋，毛净张明信，文丑李嘉华(四撮毛)，武丑孙秉娃等七十余人。演出剧目有《三滴血》、《精忠报国》、《玉镜台》、《济南案》、《青梅传》、《玉龙簪》、《双明珠》(前后本)、《软玉屏》(前后本)、《彩楼配》(前后本)和《杀四门》等。

在马栏三个月的学习和演出，使这些在蒋管区尝尽艰难辛酸的"戏子"深深感到了边区人民与干部兄弟般的关怀，决心在革命队伍里以文艺服务于人民大众。已调任边区文协主席的赵伯平书记，随后又亲自到马栏接"裕民社"到了延安，合并入"民众剧团"。为边区民众剧团增添了新生力量。

关中八一剧团　戏曲表演团体。主演秦腔、兼演眉户戏和歌舞、话剧。民国三十二年(1943)春,"八一剧团"与"关中剧团"合并,在马栏镇成立了关中八一剧团,隶属关中分区领导。王维之任协理员兼团长,石生芳任副团长,卫新任党支部书记。下设团务委员会、教育股、总务股和演出队等机构。演出队又分六个小队。第一小队为舞美队、第二小队为文武场面(即乐队)、三至六小队为演员队,各小队设正副队长各一人。全团共七十余人,实行战时供给制,专业革命文艺演出团体。

剧团成立后,聘请蒲城"景化社"的赵德蒲和西安易俗社的周玉民为导演和教练,选《盗御马》、《八腊庙》、《取长沙》、《走雪》、《烙碗计》、《三回头》、《打草鞋》、《访白袍》等生、旦、净、丑行当齐全,唱、念、做、打过硬的戏苦练基本功。并开设语文、音乐、美术、历史、政治等文化课学习,提高演职人员素质。民国三十四年上半年,中宣部又从鲁迅艺术学院调来刘采石、胡仁智、吴铭,给演职人员上理论课。提高全团人员的政治理论水平。与此同时,剧团新排出了分区宣传部副部长张剑颖同志创作的新编历史剧《九宫山》、《舌战群儒》、《南宋痛史》和现代戏《关中炮火》、《汉奸滋味》、《双运粮》、《纺棉花》、《捉王二》、《关中四杰》等,深入关中分区各县为群众演出,受到群众的欢迎。民国三十四年八月十五日,日本投降以后,剧团创作上演了一批反对内战,争取和平的秦腔剧目《儿子》、《兄弟会》、《关中炮火》、《闯王遗恨》、《白毛女》等。民国三十六年三月初,蒋介石进攻陕甘宁边区,剧团埋藏重要物资,十二头骡子驮上戏箱,离开马栏,开始转移。三个多月时间,从关中到陇东、延安、三边分区,再到晋绥边区。同年农历八月十五日回到绥德地委所在地雷家峁。一边转移,一边演出,一边打阻击,出色的完成了任务,受到了联防司令部王维舟副司令员多次表扬。民国三十七年四、五月间,西北人民解放军收复关中分区,剧团随军演出。1949 年 5 月 4 日,三原解放,第二天剧团进城。根据西北局习仲勋书记"到了新区,你们要接收青年学生,要让他们演现代戏,抽老演员去建设新团,帮助旧戏班改革,辅导群众开展文化活动"的指示,在三原女中、三中招收茹香雪、刘天顺、张锦、陈汶波、高鹏、张培民、温养言、梁抗敌、张发梁、淡明芳、戴战友、韩存保、周变、李含宏等一批学生。1949 年到 1952 年,先后抽王志胜、周军、李莉、王锡财、范玉丁、杜兴贵等去三原组建分区宣传队(后改为陕西军区文工团),肖金、白智到渭南党校和文工团分别任职;陈瑞林、屈映明、张志光、王群英等去组建咸阳文工团;田志顺、陈万哲等参加改编"化民社"为分区人民剧团;巩清云、刘福堂等回商洛组建文工团;马平治等到西安易俗社任学生队领导;张安邦、程化若、王志敬、宋广田等分头去省干校文艺干部训练班、宝鸡申新纱厂、铜川煤矿任主任或文艺专干。老人员走了大半,新生力量补充了进来,仍坚持一边演出,一边排练。先后在三原、富平等县巡回演出秦腔《穷人恨》、《血泪仇》、《白毛女》、眉户《大家喜欢》、歌剧《赤叶河》、《刘胡兰》等剧目,配合了反霸斗争。

这个剧团拥有一批优秀的专业艺术人才和文化艺术管理干部。业务骨干人员有:陈瑞

林、尚战魁、王群定、屈映明、张安邦、陈忠义、王锡才、胡虎林、马平治、陈万哲、刘掌印、田志顺、张振中、杨有才、巩庆云、任青芳、杨文经、张志光、陈光、王小民、谭增成、王明富、刘福清、严卜文、胡振西、范玉丁、赵兴娃、郭建基、萧殿儒、张长保、宋光前、张改娃、刘福堂、李英孝、张宁、雷振善、赵成林、王志敬、贺玉林、任新胜、荆春科、吴步清、刘胜起、刘书印、刘书创、卫国祥、穆旺、王伯芳、章清等。先后招收培养学生六十多名。管理干部有:王维之、石生芳、卫新、袁光、王志胜、王依群、王俊英、田德兴、周军、张培仁、肖金、姜炳泰等。创作演出的现代剧有:《大钉缸》、《十八年大庆》、《新教子》、《新考试》、《大上当》、《双运粮》、《关中四杰》、《兄弟会》、《白毛女》、《十里原》、《军民一家》、《劳军》等三十余出;新编历史剧有《九宫山》、《南宋痛史》、《屈原》、《闯王遗恨》、《打虎计》、《忠王李秀成》、《救凌统》等二十余出;改编传统剧有《柜中缘》、《黄鹤楼》、《空城计》、《串龙珠》、《烙碗计》、《破宁国》、《杀四门》、《卧薪尝胆》等百余出。这些为宣传革命,活跃解放区军民文化生活,创造新秦腔,创造和发展革命文艺事业作出了突出的成绩。

1953年随着社会主义革命和建设的需要,该团调入西安,改建为陕西省秦腔实验剧团,1955年4月又与西北戏曲研究院合并,成立了陕西省戏曲剧院。

绥德群众剧团　晋剧团并兼演秧歌剧等。民国三十二年(1943)冬,在雷建生、阎万春、黄锡等私人戏班基础上建成。名绥德群众剧社,隶属绥德县政府领导,书记蒲政文,社长刘国进。民国三十五年五月,中共绥德地委接收了绥德群众剧社与米脂大众剧社。从中择优选员,成立了绥德分区群众剧团,归绥德地委与专署领导。全团六十八人,按地方部队标准,实行供给制。民国三十六年,胡宗南部进犯边区,剧团移至晋西北陈家源村,在当地及绥德、清涧一带演出。民国三十七年冬,发展为两团。一团以老演员为主,二团以新演员为主。1952年冬,全团首次赴西安售票演出。1956年夏,以《打金枝》、《黄鹤楼》参加陕西省首届戏剧会演。分获导演、表演两项奖。同年秋季,一团下放绥德县,二团下放米脂县,各沿旧称。1958年,以《辕门斩子》、《除夕之夜》参加西北五省区戏剧会演。1960年,与佳县、神木等团联排《茶瓶计》,参加陕西省青年演员会演。分获表演、导演、乐队、制作、演奏多项奖。

该团经常上演的保留剧目有:《打金枝》、《明公断》、《美人图》、《忠义图》、《金沙滩》、《八件衣》、《黄鹤楼》、《北京四十天》、《白玉楼》、《鱼腹山》、《长板坡》、《辕门斩子》、《穆柯寨》、《法门寺》、《貂蝉》、《烙碗计》等。上演新编剧目有:《家庭会》、《菩萨庙》等。

该团知名的导演有:田世雄、李东升、孙德民。主要演员有:任凤仙(九岁红)、高保成(戏篓子)、郭振其(十六红)、卫其炳(撒金红)、申高(米脂红),小生温北林(好子生)、雷明亮(明亮生)、任兴茂(铜锁子)、志中、武宪、赵有福,花脸李树林(海卜子)、娇培元(马武

黑)、王桂林、二毛则、常店州,丑脚老吉太、李天春、连海则、双喜则,正旦陈桂楼、三女子、赵爱云,小旦萧桂英、武俊梅、何金山,武行石金柱、有蛮、韩富财,武场张金山、二狗子、老六则、宋炳前,文武生秉生则、吉福则、万年则等。

尚友社 秦腔班社。民国三十四年(1945)六月,成立于三原县张家巷,由原集义社的刘光华、骆彦芳、郭育中、田玉兰(会计)、张宝元(茶房)等五人筹办。知名演员有文武小生张新华、王集志,旦脚杨金声、李正华,净脚张健民,丑脚冯庆中等。



迁至西安后,因无固定剧场,多在东关枣园巷小学的操场演出,随后修建了东木头市尚友剧场,招收了一批学生进行培训。出科后驰名的有陈尚华、王尚志等。其时刘光华为社长,并成立了董事会,王伯谋任董事长,何振中任理事长,这是尚友社最鼎盛的时期。后来在该社参加演出的还有须生康正绪、李正斌;旦脚王玉琴、李爱云、华美丽、傅凤琴等。演出的剧目有《铡美案》、《黑叮本》、《斩单童》、《二进宫》、《闯宫抱斗》、《李白醉写》、《走雪》、《三娘教子》、《黄鹤楼》、《拷寇》、《拷红》、《三上轿》、《游西湖》、《西厢记》等。

中华人民共和国成立后,尚友社积极演出新编历史剧和现代戏,改编的《梁山伯与祝英台》连演数月不衰,轰动了西安剧坛。并经常深入农村演出(见上、下图)1956年演出的秦腔现代戏《刘莲英》,参加了陕西省第一届戏曲观摩演出大会,获得导演三等奖。演员张健民、李爱云、张新华、何振中等获得演员一等奖。"文化大革命"期间,与易俗社合并,后分制,改为西安市秦腔一团。



新生京剧社 京剧班社。组建于民国三十五年(1946)。其时郭文亮(郭八)、韩庆奎(韩三)二人在北大街盖起一席棚剧场——长安大舞台,并将一批在西安落户的京剧艺人(多系一般水平的演职员)组织起来,充当长安大舞台班底,与从外地邀来的名角搭班演出,取名新生京剧社。韩庆奎、晁炳臣、黄成林先后担任社长(经理)。

该社具有一定知名度的演员有:武生葛燕亭、韩小楼,小生盖韵笙,花脸郭海清,老旦

段崇妙，丑脚李阔泉（艺名小玲珑），须生李雨田等。1954年位于南新街的长安大舞台拆除后，该社迁到游艺市场演出。数月之后因营业萧条，经济困难而解体，部分人员参加了陕西省所属的新声剧团。

香玉剧社　豫剧班社。民国三十七年（1948），豫剧名演员常香玉在西安招收了一批少年儿童，成立了"西安私立香玉剧校"，次年迁至兰州。为适应演出需要，又聘请了一些豫剧演员，将"香玉剧校"改名为"香玉剧社"。1950年8月剧社又迁回西安。1951年夏，常香玉在抗美援朝运动中，提出"为捐献一架飞机"义演的奋斗目标。西北党政领导为支持她的爱国行为，选派干部马云昌、荆 桦、毛宙等到该社协助义演工作。义演巡回于西北、中南、华南各地，历经半年，完成捐献一架"香玉剧社号"战斗机的任务，受到中国人民抗美援朝总会和西北文化部的表彰和嘉奖。常香玉因之获"爱国艺人"的美誉。

1952年，香玉剧社由民营改为民办公助，仍用原名。常香玉仍为社长。西北剧协秘书长陈若飞兼副社长，陈宪章、赵义庭任副社长，剧协干部王景中到该社任编剧。下设社委会、组教组、学生队。主要演员有：常香玉、赵义庭、李兰菊、马兰香、马天德、赵锡铭、郭兰生、师惠君等。常演剧目有：《花木兰》、《拷红》、《白蛇传》、《柳化蝉》、《梁山伯与祝英台》、《邵巧云》、《铡美案》、《南阳关》、《志愿军未婚妻》等。1952年参加了全国第一届戏曲会演，常香玉获荣誉奖，赵义庭获三等奖，《花木兰》获剧本二等奖。1953年赴朝鲜为中国人民志愿军和朝鲜军民慰问演出半年。1955年夏，经河南与陕西协商同意，全社迁回豫剧故乡河南。

西安市五一剧团　秦腔剧团。前身系中国人民解放军第一野战军政治部宣传二队。1949年在兰州成立，1953年由兰州转调西安，先后归西北军区后勤部西安办事处、西北军需生产管理局领导。1954年归属陕西军区后，易名陕西军区五一剧团；1969年交西安市管理，曾更名为西安市秦腔三团；1982年恢复西安市五一剧团名称。王志学、刘斌任首任团长、副团长；施葆璋、胡文龙、蔡立人、郑宗义等先后任编剧。吴君尚、张茂亭、徐元民、李景华等任导演。颜春苓、张小楼等任教练，王瑞檀等任音乐设计。建团后，先后招收学员四期，其中第三期人员最多，比较正规。主要演员有李爱琴、刘化鹏、刘培兰、陈西秦、惠醒琴、刘桂花、李买刚、贺美丽、李月娥、马桂英、李淑贤、郑蝴蝶、伍泽珠、孙东纪、郭秀凤等。该团共排演大小剧目二百多出，尤以演现代戏闻名西安。代表剧目有：《戚继光斩子》、《忠王李秀成》、《周仁回府》、《红楼梦》、《汉宫秋月》、《三世仇》（见上图）、《枣林湾》等。1956年以《忠王李秀成》参加陕西省第一届戏剧观摩演出，获演出和音乐演奏二等奖；刘化鹏、李爱琴、刘培



兰获演员二等奖;1960 年以《白蛇传》参加陕西省戏曲青年演员会演,获音乐奖,一些演员获青年演员奖;1964 年又以《进军路上》参加了陕西省第二届戏曲观摩演出。先后曾赴西北地区及大庆、大港、任丘油田和北京等地慰问演出。全团现有演职人员一百四十余人,行当齐全,阵容整齐,已基本形成了自己的演出风格,在观众中有一定的影响。

宝鸡县人民剧团 秦腔剧团,兼演眉户、关中道情、端公腔、歌剧。初为宝鸡专区地方国营剧团,后为县办民间职业剧团,属集体性质。建国初期,以原"新民社"戏箱为基础,招聘李新纪等三十多名演职人员,招收学员十三名,于 1949 年 9 月 15 日成立"宝鸡县新声剧团"。焦世雄任团长,张屏轩、冯兴忠先后任副团长,成立团委会。下设组教、剧务、总务三股。基层组织分老演员组、男演员组、女演员组、音乐组、舞美组、服务组。1952 年,宝鸡县新声剧团由宝鸡专区接管,更名"宝鸡专区新声剧团",团址迁往宝鸡市"河声剧院"(今宝鸡剧院)。1953 年 7 月,由陕西省文教厅定为国营剧团,后更名"宝鸡专区人民剧团"第一团。1954 年 4 月专区撤销,更名"宝鸡新声剧团"改供给制为薪金制。1956 年 3 月,由宝鸡市人民委员会代管。1958 年冬,宝鸡撤县并市,成立"宝鸡市戏曲剧院","宝鸡新声剧团"更名宝鸡市戏曲剧院一团"。翌年 8 月,"宝鸡市戏曲剧院"撤销,该团复更名"宝鸡市秦腔一团"。1961 年 8 月,宝鸡县置恢复,"宝鸡市秦腔一团"划归宝鸡县领导,更名"宝鸡县人民剧团",团址由宝鸡迁往虢镇。1968 年"文化大革命"中剧团更名"红色造反文工团"。1976 年粉碎"四人帮"后,"宝鸡县人民剧团"正式恢复。至 1982 年底,由程文祥任支部书记,李存有、刘发民、张积善先后任团长。

1956 年该团以《卧薪尝胆》参加陕西省第一届戏曲观摩演出,获演出一等奖,导演三等奖,音乐演奏三等奖,舞美设计二等奖,创作管理奖;李新纪获演员一等奖,师凤琴获演员二等奖,夏筱兰获演员三等奖。1958 年排演的创作剧目《人民公社好》参加了西北五省区会演。1960 年排演的《白衣战士到山林》、《嘉兴府》参加了陕西省青年演员会演,并获艺术教育集体奖。高爱琴(工小旦)、李存有(工小生)、庞忍奇(工武生)、李新筱(工武生)获青年演员奖。剧团主要活动于宝鸡地区各县和咸阳地区西部,另在甘肃省平凉、庆阳地区经常演出。演出传统剧目有:《白玉楼挂画》、《大闹天宫》、《天仙配》、《义和团》、《玉梅绦》、《乔老爷上轿》、《美人换马》、《法门寺》、《戚继光斩子》、《双诗帕》、《比翼鸟》、《花田错》、《光复台湾》、《玉镜台》、《四进士》、《貂蝉》、《薛刚反唐》、《探阴山》、《梁山伯与祝英台》、《状元媒》、《双明珠》等一百余本;现代剧有《穷人恨》、《中秋之夜》、《一罐银元》、《第一个浪头》、《血泪仇》、《三世仇》、《向阳川》、《海岛女民兵》等五十多本。其中眉户剧有:《张古董借妻》、《两颗铃》、《粮食》、《送货路上》等十多本。关中道情剧有:《嫁妆镰刀》、《春催桃红》、《划线》等;瑞公戏有《吹鼓手招亲》等。创作剧目有:《反恶霸》、《唐太宗》、《人民公社好》、《白衣战士到山村》、《狭谷激浪》、《壁垒森严》、《核桃树下》、《卖辣椒》、《新风曲》、《两亲家》、《三请老公公》等二十余出。导演先后有:吴惠民、高新岳、王振国。教练有:孟志杰、王文士、王新虎。1958 年,曾聘京剧教练郭金元、刘英华任武打和旦脚教练。

主要演员有：李新纪、师凤琴、高新岳、王振国、曹海棠、夏筱兰、高爱琴、李存有、庞任奇、李新筱、王新虎、张积善、刘兰萍、张全会、高秀娥、王文仕、杨广民、贾笃昌、张耀民、高玉琴等。

凤翔县人民剧团　　西府秦腔表演团体，兼演眉户、道情。成立于1949年10月。初称凤翔县群众剧团"、"凤翔县正声剧团"。1953年8月参加全国性的专业剧团登记注册时，更名为"凤翔县人民剧团"。王克义任政治指导员、刘栋任团长、姚海涛任副团长、张志奎任指导员兼团长。演职人员达八十余人，主要演员有：贺振民、吕明发、段育民、彭毓中、傅兴秦、王新虎、谢文科、朱桂英、任志敏、姜鸿斌、王英兰、刘凤英、谢德奎、余宽乔、、张正中、蔡振兴、蔺生州、王惠琴、田碧媛、韩梅等。贺振民、吕明发、段育民、彭毓中四大须生各具特色，久负盛名。贺振民为四大须生之首，戏路较宽，表现细腻，动作干练，唱腔善用行腔技巧，优雅动听，长于表演《天波府》中的寇准、《徐策跑城》中之徐策、《下河东》中的赵匡胤、《麒麟山》中的马三保等脚色；吕明发擅演红生及武须生戏，如《斩颜良》及《古城会》中之关羽、《临潼山》中之李渊、《闯宫》中之梅伯、《盘门》中之王魁、《潞安州》中之陆登，他还串演大净、副净角色，所唱《伍员逃国》于1982年收入中国唱片公司出版的《百名秦腔演员唱腔集锦》；段育民常演衰派老生，身段稳健、唱腔微带"沙音"，深沉有力，以表现《烙碗计》中之刘志明、《卖画劈门》中之白茂林、《伐东吴》中之刘备、《牧羊》中之苏武等角色最为见长；彭育中长于表演侧重唱腔、白口的"重头"戏，其代表剧目有《十道本》、《哭祖庙》、《韩宝英》、《拆书》、《斩韩信》、《挡将》等，其"嘴皮功"在同行中为佼佼者。该团主要演出剧目有：传统剧目《天波府》、《下河东》、《麒麟山》、《斩颜良》、《古城会》、《临潼山》、《闯宫》、《盘门》、《潞安州》、《烙碗计》、《卖画劈门》、《伐东吴》、《苏武牧羊》、《十道本》、《哭祖庙》、《韩宝英》、《拆书》、《斩韩信》、《挡将》等。1959年以《天波府》一剧参加陕西省庆祝建国十周年献礼演出，获得好评。此后，在西安连演一月而不衰。1960年以《三打白骨精》参加陕西省青年演员会演，获陕西省艺术教育集体奖，朱进才、刘凤英、朱桂英、高素英、谢德魁等获青年演员奖。1965年4月，剧团创作的关中道情小戏《双送肥》参加了宝鸡地区戏曲调演，后被选送赴省参加调演，并获奖。《陕西日报》及《延河》均发表了剧本。从1971年起，演出创作剧目有秦腔《山村风雪》、眉户《备课》、秦腔《丰收季节》、《颁奖之前》等，均参加了宝鸡地区调演。1978年由宁世均编剧，吕明发主演的眉户小戏《老周下乡》获宝鸡地区调演一等奖。1981年中青年演员折子戏会演中，吕明发获演员一等奖，王惠琴获二等奖，田碧媛获三等奖，学员严锐利、谢小锋双获学生优秀奖。

"文化大革命"开始后，两派群众成立了"新生"和"遍地红"两个文工团，各自排演"样板戏"进行演出。1968年后两团合并成立"凤翔县剧团革命委员会"，童宗举任主任委员。1969年9月剧团撤销，除少数人分配外单位工作外，多数人员回原籍参加生产劳动。1970年3月，重新成立了四十五人组成的"凤翔县毛泽东思想文艺宣传队"，杨权任政治指导

员，董敬任队长。1972年5月恢复原称“凤翔县人民剧团”。

南郑县剧团 汉调桄桄剧团。1950年1月，在原同乐、聚乐、协和三班基础上建立。初名民众剧社，址设汉中市，借用冯庙氏旧箱。全社四十人，杨桂芳任社长。同年8月，因冯氏收回戏箱而散伙。1951年4月，杨桂芳招集原班三十余人，于十八里铺创建新民剧社，归南郑县政府所辖，杨桂芳仍任社长，冯永忠任副社长。1961年迁址周家坪，易名南郑县剧团。主要编剧有陈显远、孟学范。主要演员有：旦脚杨桂芳、黄玉花、董隆彩，大净马忠福、吴隆仁、刘泰利、文汉斌，丑脚杜文书（黑熊）、谭明生，须生李长发、王五泰、潘仕安，小生孙泰正、张少华和琴师任中贤、赵本义、朱新城，鼓板王琏、强志发等。从1957年始，几次招生，随团培训，陆续培养出小生陶和清、赵华林、白敬民、孟志德，旦脚许新屏、马新芳、吴德芳、朱慧兰、汪素清、宋德碧，须生刘保安、陈妙祥、杨庚民，净脚谢新俗，丑脚李共华等多人。组成了整齐的演出阵容，全团人最多时达一百零八人。先后演出传统戏《合凤裙》、《盗银壶》、《大名府》、《劈山救母》、《铡美案》、《西厢记》、《陈妙常》等三、四百本。创作改编的历史剧《囚新郎》、《梵王宫》、《帝王珠》、《金娥恨》、《镔铁剑》、《长青松》、《四丑梦》、《巧易新郎》、《映锋剑》、《换花布》等三十多本。除1957年参加汉中专区戏曲会演，1959年前往宝鸡、碑坝等地巡回演出外，还将《帝王珠》、《宇宙锋》、《镔铁剑》、《油鼎封侯》等剧，带到新疆、山西、温江、河南等地演出。“文化大革命”开始，剧团停演，演职人员下放劳动，剧团只留政治领导一人，炊事员一人，男女青年演员九人，青年音乐员七人，共计十八人，改名为南郑县文工团。1968年底，文工团又与文化馆、电影站、书店合成“南郑县毛泽东思想宣传站”。粉碎“四人帮”后，1977年剧团恢复改名为南郑县桄桄剧团，延续至今。

眉县人民剧团 秦腔剧团。1950年在原华庆社、友谊社的基础上组建。初名眉县群众剧团，后改眉县人民剧团。李靖华首任团长，刘志渊、王千强任编剧，严艺芳、姜培中任导演。主要演员有王集荣、冯志民、华新中、董向义、刘新惠等。多年来采用科班与跟班方式，招收学员十期，培养出的演员有纪桂芳、李香君、严秋容、郝宝丽、段艺兵、杜效武、华新中、黄海英、赵侠、张永强等。1956年以历史剧《烈火扬州》参加了陕西省首届戏曲会演；1960年以传统戏《双下山》参加了陕西省戏曲青年演员会演，获得演出、导演、音乐及演员奖；1963年应邀出席了陕西省为农村服务作出显著成绩的剧团评选会议，被评为向中央文化部推荐的五个剧团之一；1982年王集荣主演的《法门寺》被收入中国唱片公司出版的《百名秦腔演员唱腔集锦》。是西府地区实力较强的一个剧团。

咸阳市人民剧团 秦腔剧团。1950年5月在高陵人民剧团的基础上建立。该团班底为民国二十一年（1933）创立的荣花社和后来更名的化民社。1949年5月高陵县派马耀先、马继成接收化民社为国营剧团，更名为“高陵县人民剧团”。1949年12月，三原分区接管高陵人民剧团，调田志顺、陈万哲负责剧团工作。1950年5月，三原分区并入咸阳分区，高陵人民剧团归咸阳专区领导。1953年，咸阳专区撤销，剧团归省上领导，更名“陕西省人

民剧团”。1961 年该团又被移交咸阳市领导，更名为“咸阳市人民剧团”。孙志强任书记、汤学友任副团长。田畴易、杨安民任导演。主要演员有雷化文、孙正国等。陆续培养出萧玉贤、卢晓霞等新演员。1956 年以新创作剧目《丰乐园》参加陕西省第一届戏曲会演，获剧本创作二等奖，演出二等奖，导演二等奖。1958 年排演现代戏《党的女儿》、《跃进之歌》参加西北五省会演。1959 年，排演现代戏《合家欢》向建国十周年献礼。1960 年排演《假恓惶》参加省青年演员会演，杨安民、梁雅山、康民强、李惠珍、卢晓霞、殷守中参加陕西省国庆十周年献礼演出团进京，并去十三省、市巡回演出。1964 年，创作剧目《赵梦桃》参加陕西省现代戏会演，省委书记张德生上台接见全体演职人员，中央台向全国播放了录音。该团保留剧目有《刘备招亲》、《打金枝》、《访苏州》、《重圆镜》、《青梅传》、《济南案》、《法门寺》、《白蛇传》、《双明珠》、《玉镜台》、《辕门斩子》、《庚娘传》、《赤桑镇》、《黄河阵》、《打虎计》、《穷人恨》、《白毛女》、《七夕泪》、《花木兰》、《屈原》、《金麟记》、《霸王别姬》、《三娘教子》、《伍员逃国》、《出五关》、《铡美案》、《劈山救母》、《党的女儿》、《赵梦桃》、《窦娥冤》、《四贤册》、《红色卫星闹天宫》等大小五百多出。创作剧目有《赵梦桃》、《合家欢》、《丰乐园》、《向阳红》、《一支烟锅》、《庄稼人》等。是关中一带颇有影响的剧团之一。

主要导演有田畴易、杨安民、谭增成；主要教练有董志斌、朱桂珍，主要编剧有马耀先、刘凤洲等，主要琴师有周改朝、鼓师杨艺春。主要演员有雷化文、孙正国、刘正民、尚启民、王化民、王正廉、焦晓春、史凤琴、黄金华、王惠芳、萧辅兰、高仓民、萧鸿斌、荆晓钟、成素娥、孙志强、唐志强、刘秉国、王积荣、黄育民、李庆民、解新民、赵化俗、马振华、冯改民、刘化鹏、郭维民、熊易民、郭明霞、王麦兰、邓全义、赵斌、贺天珍、王雅琴、董务本、刘小毛、赵梦兰、李全录、袁玉琴等。

商洛地区剧团　秦腔剧团，兼演道情、眉户、花鼓戏。1950 年 7 月，在商洛干校俱乐部基础上建立，初名商洛专区文艺工作团，1952 年易名商洛剧团。巩春林、任宏谋任团长，唐永福任书记。马耀中、牛公民、彭正远、陈正庆、田井制、刘安民等任编剧，刘福堂、胡振西、傅文民等任导演，高符中、白小亭任教练，王桢、陈清林、雷孝中、田玉芳、吴秀莲、刘竹莲、黄庆民、冀福记、马忠倩等作主演。1956 年以花鼓戏《桑园记》、《回河南》、《西楼会》等，参加陕西省首届戏曲会演；同年，又以《夫妻观灯》赴京参加全国音乐周；1958 年以花鼓戏《种核挑》等参加西北五省区戏剧会演；1959 年，以陕西道情《一文钱》等参加陕西省庆祝建国十周年献礼演出，被西安电影制片厂拍成戏曲艺术片；1960 年，以陕南道情《水泼大红袍》参加陕西省新搬上舞台剧种会演；1979 年，以新编花鼓戏《屠夫状元》参加陕西省庆祝建国三十周年献礼演出，荣获剧本创作一等奖，演出一等奖。并被移植为眉户戏，由西安电影制片厂拍成彩色戏曲片发行全国。

延安民众剧团　戏曲表演团体。初演蒲剧，后改演秦腔。1950 年 9 月在原延安县成立，国营戏曲单位。团长孙义文，副团长姬树盈，指导员姚仲德。下设团务委员会、剧务股、

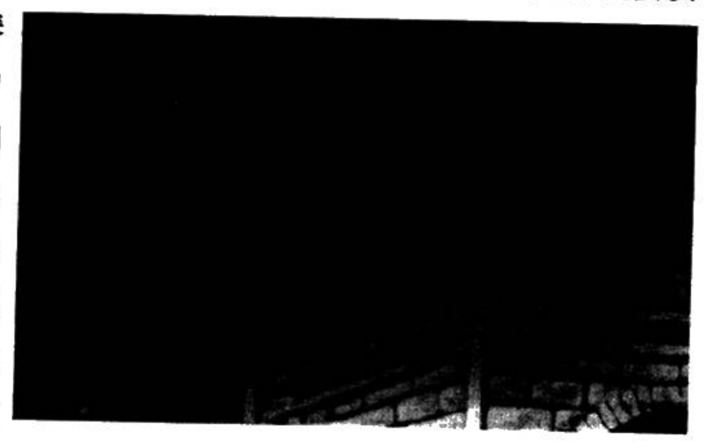
总务股、演员队等机构。

1949 年全国解放以后，原在延安的各个革命文艺团体，陆续转移到全国各地，延安城区没有戏曲社团。县长刘学贤、文教科科长李生如为了满足群众文化生活需要，倡议成立剧团，并决定接收活动于县境内的“雪花剧团”和经常演出于安塞、甘泉一带的“赵毛脑剧团”作为基础进行组建。经过近一年的筹备，由县文教科副科长孙义文为首任团长，成立了“延安县人民蒲剧团”，借住延安商务会馆戏楼。随即招收了何玉兰、张小琴、马秀兰、马启明、曹玉胜等艺术人才，充实了剧团力量。排导演出了《天仙配》、《春秋配》、《玉虎坠》、《会孟津》、《铡美案》等剧目，受到了观众的欢迎。

1955 年剧团从延安、绥德、米脂等县招收学生三十余人，开办训练班，培养新生力量。1956 年训练班结业，并入剧团。由此，剧团分两个演出队。一队由老演员组成，继续演出蒲剧。二队以学生为主，并调入了西安易俗社中年演员杨顺易、范玉华、葛易民等人演出秦腔，巡回于内蒙、宁夏各地演出，获得好评。1958 年二队以《夺锦楼》一剧参加延安地区首届文艺会演，张德元、马瑞秀、寇应易等，分别获演员二等奖和三等奖。

1961 年，剧团撤销一队，蒲剧演员分别调往志丹县、延长县和宜川县等剧团给予安置。同时在戏曲艺术家马健翎提议下，延安县人民蒲剧团更名为延安民众剧团，并调来了李金科、鲁国人、荃云、石俊贤、赵长友等艺术人才，从此，剧团变为秦腔表演团体。1964 年延安民众剧团以周加夫创作的大型秦腔现代戏《山水缘》、现代小戏《开山镢》参加陕西省第二届戏剧会演，获得了各界的好评。“文化大革命”开始后，剧团领导和一些老艺人被揪、被斗，演出停止，剧团处在瘫痪状态。十一届三中全会以后，延安市政府将“市文艺班”并入民众剧团，剧团复苏，出现了生机，陆续排导上演新编历史剧《逼上梁山》、《红灯照》和改编古典戏《十五贯》、《铡美案》以及新创作现代剧目《纺车转》、《松树湾》等。1980 年，民众剧团以王武植创作的大型秦腔现代戏《奠基礼》参加了延安地区文艺会演，获创作、演出等六项奖。

民众剧社　豫剧剧团。1950 年 10 月由著名演员曹子道组建于三原张家巷。主要演员有马双枝、张秀芳、巩金玉、孔艳琴等。先是在渭北一带演出，1952 年落户于西安，并在东二路西段建一座席棚剧场作为演出固定场所。曾先后邀请名角阎立品、宋淑云、陈忠、马兰香等到剧社作短期演出以扩大影响。1954 年，张凤云（旦脚）、张银花（小生）加入该社，使演员阵容大大增强。1955 年在民间职业剧团登记时进行了民主选举，成立了社委会，曹子道任社长。1956 年参加陕西省第一届



戏剧会演，演出《唐知县审诰命》（段梦龄改编）和《哭剑》，获得演出二等奖，曹子道、张银花获演员一等奖，张凤云、巩金玉获演员二等奖。1957 年上演《柳毅传书》（段梦龄改编），因在剧本、导演、表演、音乐、舞美诸方面有所创新而受到观众的热烈欢迎。1959 年又以现代戏《长征》（曲波、段梦龄根据话剧《万水千山》改编）参加西北五省会演，获得好评。此外还有《粉庄楼》、《李月英》、《元觉庵》、《状元打更》等新剧目的演出，均在社会上有一定影响。1959 年招收儿童四十多名，成立学员队，进行集中训练，数年后培养出吕荣华、付明珍、刘锦荣、马翠玲、秦晋生、朱炜合等一批优秀青年演员。1961 年与狮吼剧团合并为西安市豫剧团，并纳入国营。此年又恢复原来的建制和名称。“文化大革命”初期曾改成抗大豫剧团，1971 年与狮吼剧团合并为国营西安市豫剧团，延续至今。

咸阳市大众剧团　秦腔剧团。1950 年冬成立，吴乐平任团长，解培元、杨元华任副团长。设团务委员会。下设剧务、总务两股和学生队。

1952 年 12 月，县文教科派李宏儒去大众剧团工作，在县委领导下，成立了团支部、工会和少先队等群众组织。1952 年底，咸阳市县、市分家，大众剧团归咸阳县。1961 年 2 月大众剧团上交省文化局，更名为“陕西省大众剧团”。1961 年 10 月复归咸阳市。

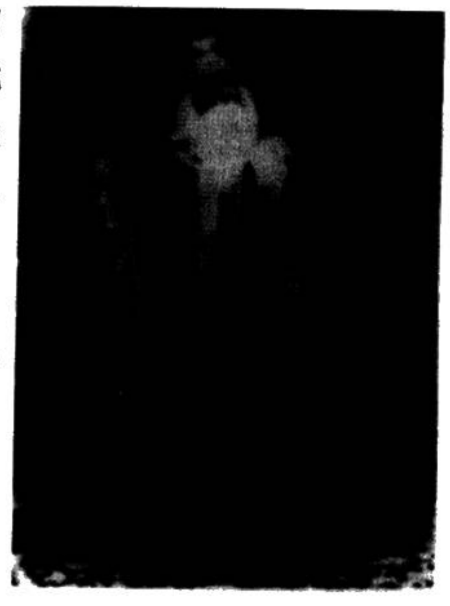
1960 年，马友仙、舒曼莉、贾玉珍合演的《断桥》和伍韵琴、王铁英等合演的《刺梁》参加陕西省青年演员会演获得好评。1964 年，创作剧目《第一个浪头》参加陕西省第二届戏剧观摩演出大会演出。1966 年“文化大革命”开始，剧团陷入困境。1976 年“四人帮”被粉碎，1977 年 7 月该团恢复上演了传统戏。主要演出节目有：现代戏《穷人恨》、《邵巧云》、《小二黑结婚》等，新编历史剧《将相和》、《和平使者》、《陆文龙》、《东平府》、《逼上梁山》等，传统剧《春秋笔》、《周仁回府》、《蜜蜂计》、《忠报国》、《八件衣》、《回荆州》、《天河配》、《天仙帕》、《血溅鸳鸯楼》、《反徐州》、《翰墨缘》、《三滴血》、《盗宗卷》、《杨乃武与小白菜》、《夺锦楼》、《双锦衣》、《麻疯女》等。主要演职人员有：任哲中、师风琴、白甲寿、李佐良、王义民、黄正德、花新忍、张德民、田艺祥、程少民、马友仙、舒曼莉、贾玉珍、汤桂琴、师振国、芦九苓、解培元、贺天珍、马金仙、王莲歌、王秀兰、解战茂、巩正月等。

宝鸡市人民剧团　秦腔剧团，兼演眉户、西府灯盏碗碗腔、关中道情和歌剧，前身为“艺声社”。1950 年 4 月，由刘遇道、任哲中出面租赁杨尚文衣箱，在西安市东关鸡市拐剧院，组织原“晓钟社”部分演员及零散艺人，成立戏班“艺声社”。1951 年艺声社由乾县人民政府接收，1952 年元月，正式命名“乾县人民剧团”，刘遇道任团长，宋志忠任副团长。1953 年 6 月，宝鸡专署接收“乾县人民剧团”，更名为“宝鸡人民剧团”，以宝鸡市三马路“新新剧院”为排演场地，任命容锋为政治指导员，刘遇道任团长，容绍、宋志忠任副团长。1956 年 10 月批准为国营剧团，更名“宝鸡专区人民剧团”，团部下设组教、剧务、艺术、总务四个股，基层分男演员、女演员、音乐、舞美四个组，演职人员九十余名。1958 年冬，宝鸡市、县合并，成立“宝鸡市戏曲剧院”，更名“宝鸡市戏曲剧院二团”。1959 年 9 月，戏曲剧院撤销，

更名“宝鸡市秦腔二团”，1961年12月地市分置，剧团划归专区，复更名“宝鸡人民剧团”。1968年3月“文化大革命”中更名“宝鸡地区红旗文工团”，同年10月更名“宝鸡地区毛泽东思想宣传站演出队”。1970年毛泽东思想宣传站撤销，恢复“宝鸡地区红旗文工团”。1972年地、市合并，更名“宝鸡市秦腔剧团”。粉碎“四人帮”后，恢复“宝鸡人民剧团”，剧团阵容强大，人才济济，拥有创作人员容绍、程有信、张宁、张戈、王孝礼、罗铁宁等。导演有张景民、田畴易、张建民、王振国、高新岳、张杰民等五名。教练有：高学民、屈信中、张好易等三名。有影响的演员有：龚清义、崔惠芳、李培才、段志秀、郑永民、高新岳、杜生斌、乔梅英、董存秀、屈信中、萧新民、王振国、曹海棠、关玉琴、张杰民、魏知才、杨宏怀、杜秀霞、吴香琴、王广民、孙爱云、赵艺兵、赵家瑞、李超峰、邵华、李玉华、赵杏环等多人。并于1950年至1975年六次招收学员一百多名，随团培训，以师带徒，培养出了一批新生力量，陆续充实了演出队伍，提高了演出质量，成为西府地区和甘、陇一带一个颇有影响的剧团。

1956年剧团以《白蛇传》参加陕西省第一届戏曲观摩会演，获舞台艺术三等奖，崔惠芳、乔梅英获演员二等奖，屈中信、王振国、曹海棠获演员三等奖，王振国获导演奖。1960年陕西省青年演员会演中，剧团演出新创作节目《大战豹子山》，获剧本奖、演出集体奖、导演奖，乔梅英、萧新民、杜生斌、关玉琴获青年演员奖，王振国、高学民获艺术教育工作者奖。1964年排演的创作剧目《血汗衫》参加了陕西省第二届戏曲观摩会演。1979年排演的创作剧目《丁家姐妹》参加了陕西省庆祝建国三十周年献礼演出，获献礼演出奖。

主要演出剧目：传统戏有《烈火扬州》、《白蛇传》、《卓文君》、《游西湖》、《女巡案》、《法门寺》、《三滴血》、《双明珠》、《破宁国》、《玉虎坠》、《假婿乘龙》、《灵堂花烛》、《湖阳春梦》、《劈山救母》、《安安送米》、《火焰驹》、《夺锦楼》、《十五贯》、《劈山救母》、《梁山伯与祝英台》、《西厢记》等五十余本；现代戏《党的女儿》、《小二黑结婚》、《鸡毛信》、《王贵与李香香》、《刘胡兰》、《焦裕禄》、《野火春风斗古城》、《南海长城》、《海防线上》、《沙家滨》、《龙江颂》、《海港》、《智取威虎山》、《园丁之歌》、《红灯记》等；眉户现代戏有《梁秋燕》、《槐树庄》、《雷锋》、《夺印》、《蟠桃园》、《龙马精神》等六十余本。所排演的创作剧目有《大战豹子山》、《血汗衫》、《咀头河》、《铁虎》、《双送肥》、《3211钻井队》、《青龙河》、《英雄岭》、《太白青松》、《丁家姐妹》、《丫环断案》等。



洋县人民剧团　秦腔剧团，兼演汉调桄桄。1951年春建立，名新民剧社，程海清任社长。初以演员刘泰祥(图为刘饰演的《马房杀子》)、程海清、罗太坤、华天堂、谢兴隆、邓隆秀，司鼓郑玉林，唢呐赵洪润等为台柱，主唱汉调桄桄，1952年改唱秦腔。1954年10月改名洋县人民剧团。

先后招收数批学员，陆续教出许海中、李义堂、梁彩霞、齐宝琴等优秀演员。1956年以汉调桄桄《打路》等戏，参加陕西省首届戏曲观摩演出；1957年以秦腔《白蛇传》、《草坡面理》、《雷电颂》、《玉堂春》等参加汉中专区戏剧会演；1960年5月与汉中天汉社合作，以秦腔《大破天门阵》参加陕西省青年演员会演，李义堂、许海中等荣获青年演员奖。

兴平县剧团　秦腔剧团，兼演眉户、弦板腔。1951年9月何敬元、杨时春创建，名新民剧团。任哲中任团长，王振民等任编剧。以查俊卿、焦晓春、贾秀芳、张兴良、李志中、罗新童等为骨干，扩至七十多名，易名兴平县人民剧团。先后招生上百名，培养出吴秀莲、刘芬芳、刘长春、王小蒙等一批青年演员。1956年以秦腔《火焰驹》、眉户《迎春花开了》参加陕西省首届戏曲会演；1958年以本戏《丑人计》将皮影弦板腔首次搬上舞台；1959年以改编本《鸳鸯坠》、《辕门斩子》、《打路》参加陕西省庆祝建国十周年献礼演出；1960年以新编弦板腔《十三姐妹闯三关》参加陕西省首届青年演员会演；以《槐荫媒》、《拉郎配》参加省新搬上大戏舞台剧种会演。"文化大革命"中，剧团停演，人员流散，戏箱被烧毁。1973年剧团恢复，演职人员陆续回团。粉碎"四人帮"后，添置新箱，恢复上演了传统剧目。

华阴剧团　眉户戏表演团体。1951年10月在艺光社基础上组建，名新中剧团，属集体所有制。嵇振民任团长、潘渊任秘书。主要演员有嵇振民、康顿易、贺银亮、袁鉴民、耿建民、姚裕国、夏景民、姚振华、张玉秦、张玉民、张秀芳、左艺国、吴艺文、王秀琴等。1958年由省文化局拨款，剧团招收学生五十名，成立训练班，经数年培训，培养出优秀演员张巧莲、杨云芳、杨桂芳、王月华、高立民、冯化民、王七火等，充实了剧团演员队伍。

1956年，以眉户剧《张连卖布》和《杜十娘》参加陕西省第一届戏曲会演，张秀芳获演员二等奖，左艺国、吴艺文、王秀琴获三等奖。眉户戏从此风靡西安。1957年排演了潘渊整理的《李亚仙》、《清素庵》、《潇湘夜雨》、《借亲配》、《孟姜女》等眉户戏，在东府各县久演不衰。1962年，在渭南地区戏管会指导下，华阴剧团、华县剧团合并成立了渭南专区眉户剧团。1964年分制，各归原县所属。"文化大革命"中，剧团受到冲击，传统戏停演，老演员受到迫害。1977年传统剧恢复上演后，剧团重新排演《劈山救母》、《李亚仙》等戏，盛况不减当年。1980年在西安演出，引起轰动。文化部对其"打莲花落"、"哭祠"两场进行了电视录相，向全国播放。

大荔县文工团　碗碗腔剧团，兼演秦腔。1951年5月在民间班社基础上成立，址设朝邑，名朝邑群众剧团，后改现称。团长李玉民，副团长惠居民、佘安民。主要演员有韩正满、卞海山、何新喜、乔福元、李玉民、王西民、惠居民、徐元民、党训民、吴伟民、佘安民、申元民、尚恒志、马正新、李存才、柴绪仔、李文端、雷文立、张义长等。从1952年始共招收六班二百名学生，设训练班进行培训，成名者有王玲、刘云、刘淑琴、梁益龙、何秀琴、李学军、张毅、孔雀等，人才济济，阵容强大。1959年，大荔、朝邑两县合并，改为大荔县第一剧团。1960年又改为大荔县戏曲剧院秦腔团。1963年又改为渭南专区碗碗腔剧团。"文化大革

命”开始后，改名为大荔县东方红文工团，粉碎“四人帮”后，始改为大荔县文工团。

1958年2月始，剧团演职人员在书记田建军、副团长李玉民、惠居民领导下，大胆革新，发挥艺术创造能力，经过半年刻苦实践，以整理改编的《二度梅》为脚本，将以皮影形式演出的碗碗腔剧种搬上大戏舞台。演出后，受到各界人士的赞扬，使碗碗腔剧种获得新生，得到了发展。1959年该团在省文化局鱼讯局长的支持下，整理排导了《兵火拉伞》，改名为《兵火缘》，在西安演出，轰动古城。曾于丈八沟招待陈毅、薄一波等国家领导人，还为宋庆龄副主席作专场演出，受到了好评。1961年，该团以《二度梅》、《兵火缘》、《金琬钗》与富平阿宫腔剧团组成晋京演出团，在鱼讯率领下赴京演出二十余场，周总理等二十六位中央领导观看了演出，并给予很高评价。北京演出后，剧团应邀赴山东济南、淄博、青岛等地演出二十五天。山东电视台将《兵火缘》录了相，两次向全省播放。1963年剧团赴山西、内蒙、宁夏、甘肃、青海五省巡回演出。“文化大革命”中，剧团处于瘫痪。党的十一届三中全会之后，该团先后招收学员两班，共一百余名，进行正规训练，充实了演出队伍，提高了演出质量。

富平县剧团　阿宫腔剧团，兼演秦腔。1951年8月12日，在民乐剧团基础上扩建。1950年，土改工作队周海峰创建民乐剧团，被称“海峰社”。1951年秋，吸收部分民间演员，易名富平县剧团，集体所有制，主演秦腔。后改为富平县阿宫腔剧团，马亚时任团长，孙廷楹任副团长。以权三民、傅新元、党智侠、惠珍珠等为骨干，除演秦腔传统戏外，还演出阿宫腔剧目。从新招学员中陆续培养出周正中、雷天民、王明德、高爱玲、党碧侠、惠存孝、李珍珠、赵淑贤、刘稳新、暴建玲、张荣华、唐惠仙、孙彩玲、郭民才、王会丽、唐小利等一批中青年演员。1958年以《鸳鸯谱》、《玉瓶赠金》为实验剧目，经过艺术革新、加工创造，将用皮影形式演出的阿宫腔搬上大戏舞台，使其成为舞台剧家族中的一个新品种。1959年后，相继以舞台剧阿宫腔《锦香亭》、《王魁负义》、《白蛇传》、《金麟记》等剧，分别参加了陕西省庆祝建国十周年献礼演出大会、陕西省新搬上舞台剧种会演、陕西省青年演员艺术教育交流经验大会。1961—1963年曾两次到山西、内蒙、宁夏、甘肃、山东等省巡回演出，进行艺术交流。1961年9月至10月，参加陕西省阿宫腔、碗碗腔演出团，赴京汇报演出，受到陈毅、彭真、习仲勋、周扬、茅盾等领导人的接见和赞誉。“文化大革命”中，该团惨遭迫害，处于瘫痪之中。打倒“四人帮”后，剧团又获新生。1980年，二队排演的《白蛇传》，参加省艺术教育经验交流会，受到与会者一致好评。1981年排演的《金麟记》应调赴省演出，受到赞誉。省美术出版社将其剧照印制成《金鳞记》年画条幅，广为销售。

咸阳市豫剧团　豫剧表演团体。1952年在新豫剧社的基础上正式成立。王宏瑞任团长，张香芙任副团长。剧团设剧务股、教育股和总务股。剧务股长赵云霄，教育股长周仁，总务股长牛德清。初为集体所有制，1958年转为全民所有制。

民国三十八年(1949)前，王宏瑞为首的一批豫剧艺人迫于生计，在宝鸡王国斌戏班搭班演戏。1949年临解放时，王宏瑞带领王景云、王素琴等40余人前往西安、渭南一带组建

了“新生豫剧社”。1950年初在三原、泾阳等地巡回演出中，吸收了张香芙、吴美玲、张香兰、刘玉衡和京剧票友朱中魁入社。转由刘玉衡领班，朱中魁领戏。1951年在泾阳驻班，更名为“泾阳县新生豫剧社”，全社发展至60余人，生旦净丑行当齐全，文武戏兼能。在西安“春光剧社”演出《古城会》、《西厢记》、《涤耻血》、《女中魁》，红极一时。1952年剧社至咸阳，因开展“三反五反”运动，朱中魁离班而走，咸阳专署文教科接管了剧社，更名为“咸阳专署新豫剧团”，1958年始改名为“国营咸阳市豫剧团”。1952年底剧团招收了李志芳、王新国、陈新建等32名学生随团培训，至1953年剧团发展至80余人。1955年程涛任剧团指导员，建立了党支部，并聘请盍韵生为导演，戴千阳作教练，尚华负责乐队工作并兼文化教员，加强了剧团的思想建设、组织建设和艺术建设，使剧团进入了发展盛期。1956年，以折子戏《拷红》参加陕西省第一届戏剧观摩演出大会，主演张香芙获表演一等奖，梁凤彩获表演二等奖，盍韵生获导演三等奖。1958年11月至1959年7月剧团去四川成都、重庆、宜宾、卢州、富顺、万县等地巡回演出。演出《杨八姐盗刀》、《十二寡妇征西》、《红珠女》等十多出戏，连续八个月，一天二至三场，有时连演四场，盛况空前。1959年剧团以《杨八姐盗刀》参加陕西省庆祝建国十周年献礼演出，获得好评，省委书记方仲如等领导同志接见全体演职人员，并合影留念。1966年“文化大革命”开始，剧团领导和名老艺人被揪斗，戏箱被梦烧。1972年剧团被撤销，大部分从业人员改行就业。1973年元月重新恢复，排演了《山鹰》、《杜鹃山》和《朝阳沟》等戏。1977年，郭万德任剧团党支部书记兼团长，王宏瑞、关山峰任副团长，改编排演了《枫叶红了的时候》，整理恢复了《杨八姐盗刀》、《杨门女将》、《孙悟空三打白骨精》等戏，并招收了20余名学员，使剧团再度兴盛。

该团剧作者有毛云宵、刘凤洲；导演有朱中魁、石宝生、夏君亭、盍韵生；主要演员有王宏瑞、王景云、董有道、王素芹、张香芙、吴美玲、张香兰、牛德清、赵云霄、冯安国、王水泉、张广跃、郭秉安、王剑秋、周先莲、关山峰、梁凤彩、张光耀、岳彩、赵文华、王秀婷、潘景仙、陈希珍、刘美兰、严志发、左小雪、关小兰、王凤兰、何莉萍、张建芳、李虹等。演出传统戏有《卖苗郎》、《麻疯女》、《四进士》、《古城会》、《西厢记》、《女中魁》、《涤耻血》、《义烈风》、《柳家坡》、《五典坡》、《游西湖》、《狐狸缘》、《陈妙常》、《春香传》、《两狼关》、《杨八姐盗刀》、《李天保吊孝》、《闯幽州》、《盘丝洞》、《云中落绣鞋》、《三请樊梨花》、《三打白骨精》等百出；现代戏有《大家喜欢》、《兄妹开荒》、《二巧离婚》、《捉奸》、《朝阳沟》、《两颗铃》、《山鹰》、《杜鹃山》、《红霞万朵》、《李双双》、《宋文英》和《枫叶红了的时候》等。

榆林地区人民剧团　秦腔剧团。1952年8月在原西北野战军独立二师宣传队基础上改建，名榆林专区文工团。团长袁世富、王炳明，指导员刘向明。1953年根据中央西北局和省政府取消文工团名称的决定，改为“榆林专区人民剧团”。团部下设宣教股、剧务股和总务股。剧团有剧作者屈智臣、李静林、霍如璧等。拥有庄正中、陆三民、黎汉章、陈玉龙、杨定国、乔德福、袁乃中、贺树芬、高万昉、田富贵、申世金、高国华、王金铃、耿建华、白花

芳、马忠汉、高万青、刘兆明等业务骨干和主要演员。

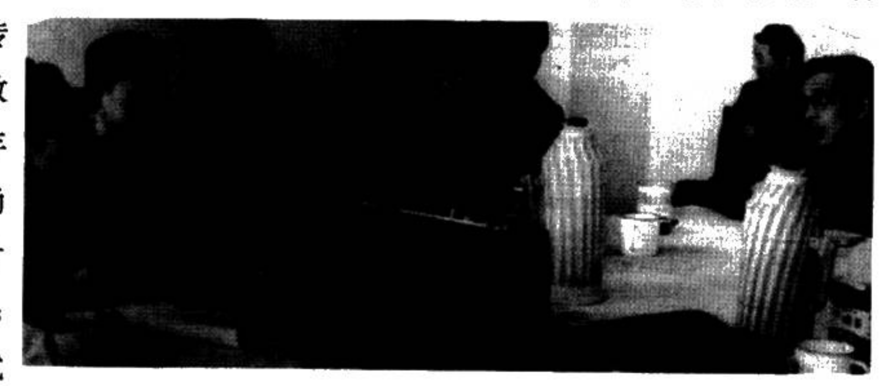
剧团成立后，贯彻“改人、改戏、改制”的三改政策，变演古典戏为现代戏和新编历史剧，先后排演了秦腔现代戏《穷人恨》、《血泪仇》、《十二把镰刀》、《渡江前夜》、《白毛女》、《赤叶河》、《刘胡兰》、《王秀恋》和《三打祝家庄》、《北京四十天》、《红娘子》、《鱼腹山》等。1954 年至 1955 年巡回演出于榆林、延安各县镇，并前往宁夏银川、吴中等市县演出，受到了各地观众的欢迎。1956 年该团以秦腔现代戏《中秋节》、二人台《十对花》和改编传统戏《铡美案》，参加陕西省首届戏剧观摩演出大会，获得了导演、音乐演奏、舞台美术和演员表演等九项奖励。1958 年以新创作剧目《沙海红旗》参加西北五省戏剧会演。1963 年初人民剧团与横山县剧团合并，1964 年春又分开，各归原属。1965 年以新创作民歌剧《瀚海新苗》去省城西安作汇报演出。返回途中，在延安为西哈努克的儿子和女儿作招待演出，并合影留念。同年冬，西北局刘澜涛书记从甘肃歌舞剧团为剧团请来了导演陈欧然，排导《向阳川》，在榆林地区各县作示范演出。“文化大革命”中，剧团划归榆林县管理，全团开往董家湾公社刘家畔劳动锻炼。1969 年又返回地区，改为文工团，排演“革命样板戏”《沙家浜》、《智取威虎山》等。1976 年排演屈智臣创作的秦腔现代戏《春燕展翅》，赴省演出，获得好评。1977 年 5 月 23 日以李静林创作的《关怀》、《上工之前》、《十对花》等小戏赴省参加纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十五周年大会演出，获得了奖励。省电视台、广播电台为之录相、录音。1982 年地区文艺调演中，该团演出屈智臣创作的古代戏《皇亲国戚》，荣获剧本创作、导演、舞美设计和演员表演等九项奖。该团演出剧目有现代戏《穷人恨》、《血泪仇》、《兄妹开荒》、《患难之交》、《小女婿》等五十余出，新编历史戏《北京四十天》、《谢瑶环》、《杨门女将》、《烈火扬州》、《皇亲国戚》等二十多本，改编传统戏《天波府》、《白沟议和》、《杨八姐游春》、《金麟记》、《两狼山》、《水淹泗州》、《打焦赞》、《雁荡山》、《樊江关》等五十多本。

陕西省京剧团　京剧剧团。1952 年在中国人民解放军一野文工队基础上建立，名新声京剧团，隶属西北公安部。邢树杰任团长，田宝山任副团长。1956 年改属陕西省军区，新招五十名学员组成训练班。1957 年移交陕西省文化局，训练班划入陕西省戏曲学校为京剧班。1958 年 2 月 15 日改建为陕西省京剧团，崔鸿治任行政副团长，王金璐任业务副团长。1963 年底与省戏校京剧班合并，易名陕西省京剧院。尚小云任院长兼艺术指导（见下页左上图），徐碧云任副院长，郑竹逸任党委书记兼副院长。文化革命后复称陕西省京剧团。先后由史美强、陈凤鲲、左文麟、王俊鹏任编剧，储金鹏、史美强、尚长荣、王俊鹏、钮承华、王





钧衡任导演，尚小云、徐碧云任艺术指导。相继从中国京剧院调入李宗义、云燕路，从上海京剧院调入王金璐、王熙春、王玉田、孙瑞春、沈正璜、王俊鹏、钮承华、王万琪、王雁西，由其它剧团调入孙钧卿、郑万年、魏承武、王君青等艺术家与名演员作主演。1963 年又调入尚长荣、黄玉华、于金奎、田中玉、钮准华、顾荣长、王熙蘋、王钧衡等著名演员。培养出孙明珠、朱广济、刘国祥、蒋秋蘋、赵鲁平、王丽华、张丽波、苏宾芳等青年演员。在排演传统戏的基础上，又排演现代戏《节振国》、《社长的女儿》等，创作、改编有《风雪桥山》、《红色风暴》、《水泊梁山》、《铁扇公主》等戏。1954 年以传统戏《智取生辰纲》参加西安市首届戏剧会演；1956 年以新编京剧《铸钟》、改编京剧《借鞋》参加陕西省首届戏曲会演；1958 年以新编现代剧《风雪桥山》参加西北五省区戏剧会演；1960 年以传统戏《收关胜》、《搜孤救孤》参加陕西省首届青年演员会演；1961 年协助尚小云拍摄京剧戏曲艺术片《昭君出塞》、《失子惊风》；1964 年夏以新创作现代京剧《延安军民》参加陕西省第二届戏剧会演与全国京剧现代剧会演；1965 年以新创作现代剧《秦岭长虹》参加西北五省区第二届戏剧会演；1979 年以新创作现代剧《红线记》参加了全国现代戏年会演出。（见右上图）



铜川市豫剧团　豫剧表演团体。1951 年，著名豫剧演员崔兰田之妹崔兰玉在西安组建豫声剧社，在西安及其周围各地、县演出。1952 年在铜川演出受到各界人士的欢迎。10 月 25 日经铜川县人民政府与剧社协商，接收改建为红星剧团，后更名为铜川市豫剧团，团长黄月楼、党义民，副团长赵兰芝，指导员傅大儒、郝万泉。1963 年春，渭南专署决定：该团与渭南县曲剧团合并，名“渭南地区豫剧团”，址设铜川。1966 年“文化大革命”开始，剧团停止演出，处于混乱状态。1970 年 7 月铜川市革命委员会接收该团，并招收 40 名学生，组成铜川市文工二团。1973 年改文工二团为铜川市豫剧团。历年来演出剧目有：《秦雪梅吊孝》、《桃花庵》、《安安送米》、《赵五娘》、《老羊山》、《五凤岭》、《二龙山》、《对金爪》、《地堂板》、《南阳关》、《黄鹤楼》、《杨八姐盗刀》、《前楚国》、《后楚国》、《红楼夜审》、《大闹天宫》、《十八寡妇征南》、《佘赛花》、《包公碑》、《唐知县审诰命》、《茶瓶计》、《花木兰》、《秦香莲》、《孙思邈》和现代戏《朝阳沟》、《冯玉萍》、《康乐堡》等一百多出。主要演员有赵兰英、靳

新民、孟丽娜、宋淑青、赵华、雷玉娥、郭宝建、杨忠建、贾书杰、王耀华、郑小娥等。

陇县人民剧团 秦腔剧团，兼演眉户、西府灯盏碗碗腔、关中道情等。集体性质，自负盈亏。1953年在陇县群众剧团基础上成立。陇县县长郑福林兼任团长，经济上改分账制为工资制，艺术上建立导演制。团委会下设剧务股、总务股、宣教股。设指导员、团长、股长各一人，下分成年演员队、青年演员队、学生队、乐队、舞美队，共七十五人。1956年正式发给演出证为民间职业剧团。1959年4月，千阳县、陇县合并，"陇县人民剧团"与"千阳县人民剧团"合并，仍名"陇县人民剧团"人员为一百零八人。1961年9月，千阳县、陇县分制，剧团各归原属。1966年，"文化大革命"开始，剧团停办，部分演员转业，其余下放陇县关山农场劳动锻炼。翌年成立"毛泽东思想宣传队"，劳动锻炼人员陆续调回。1970年11月"毛泽东思想宣传队"更名"陇县文工团"。1976年粉碎"四人帮"后，传统剧目恢复上演。"陇县文工团"于1978年复名"陇县人民剧团"，恢复剧团团委会体制。主要演员有李毓华、张金铭、温良民、高香兰、赵文国、任碎芳、严林善、任秀芹、魏生义、刘海容、杨存虎、阎春凤、雷葡萄、苏江娥等。历年上演传统剧目有《五典坡》、《下河东》、《破宁国》、《蝴蝶杯》、《乾坤鞘》、《三休樊梨花》、《回荆州》、《出棠邑》、《双明珠》、《盗宗卷》、《薛刚反唐》、《苏武收羊》等八十余本；新编历史剧有《四进士》、《屈原》、《杨八姐盗刀》、《梁山伯与祝英台》、《杨门女将》等十多本；创作剧目有《龙王投降》、《闯王反叛》、《九九卖猪》、《追猪》、《再战乌龙河》、《挡雷岭》、《女长工》、《冬训之日》等；移植改编剧目有《文成公主》、《假途灭虢》、《小刀会》、《蔡文姬》、《胭脂》等。剧团常年活动于甘陇山区，为活跃山区人民文化生活做出了贡献。

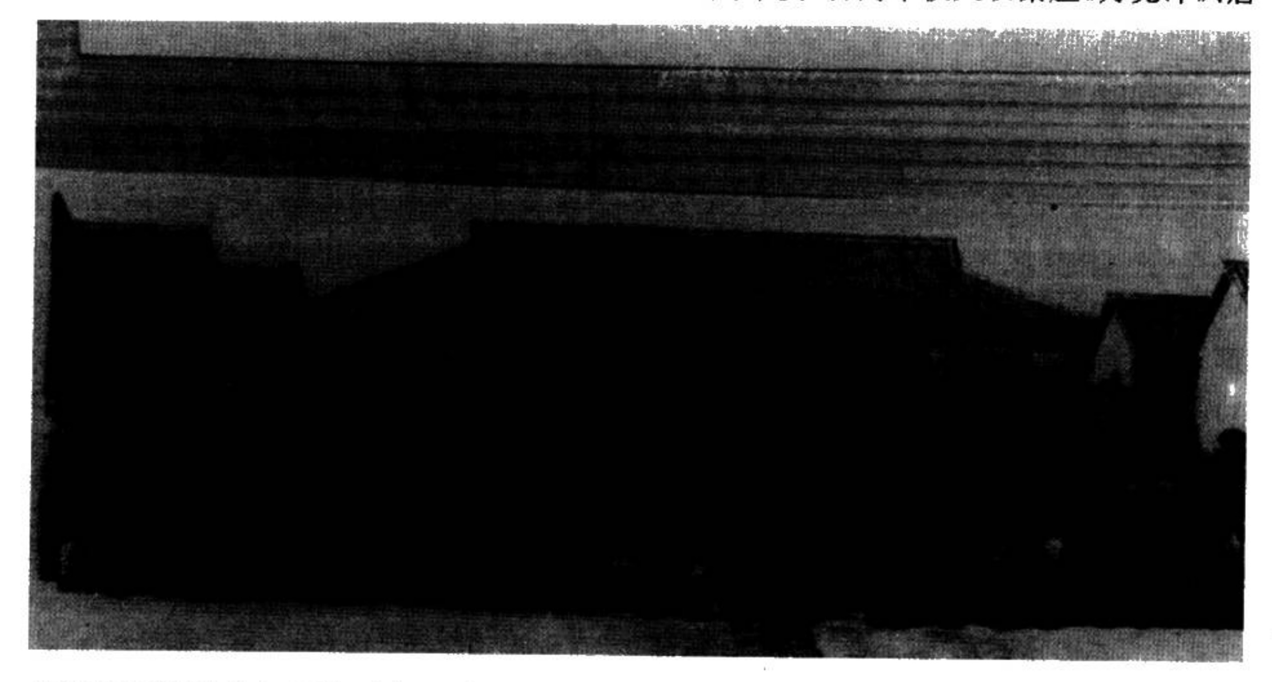
陕西省戏曲研究院 戏曲表演团体。主演秦腔，兼演迷胡、碗碗腔。1955年4月西北戏曲研究院、陕西省秦腔实验剧团与陕西省眉户剧团合并成立。（见图）马健翎首任院长，柳风、姜炳泰、黄俊耀任副院长，下设三个团，一个训练班。王群定任一团团长，李文宇任二团团长，高鲁平任三团团长，李正敏任训练班主任。王绍猷、袁多寿、王烈等为编剧。导演有封至模、韩盛岫、史雷、张云、王小民、任国保、王伯芳等。秦腔教唱师淑琴、苏蕊娥、韩



启民，迷胡教唱师董忠信、张万、崔念西、吴思谦、景瑞亭、崔生华，碗碗腔教唱师王凤堂、王士贵、魏金奎，武功教练张富有、邴少霞、裴世英、郭昆山，作曲王依群、姚伶、米晞、任应凯、马生采、赵北海、萧炳、杨世科，名琴师荆生彦、王东生，名鼓师朱保甲。舞美设计兼绘画蔡鹤汀、蔡鹤洲、戴战友等。主要演员有须生刘易平、阎更平、王景山（迷胡），小生冯改民、高登云、任哲中，旦脚李正敏、杨金凤，净脚田德年、罗士奎、华启民，丑脚王正秦、阎振俗等。通过演员训练班，陆续培养出吴德、刘小虎、王斌、李继祖、任永华、原安民、蔡志诚、胡正

有、李应贞、马蓝鱼、李瑞芳、郝彩凤、王玉娴、段林菊、王奇、魏宝善、白江波、贺林等一批新秀。(见右图)又从外团调入了贠宗汉、马友仙等一批优秀演员,组成强大的演出队伍。以改编、创作为主,演出了秦腔剧《刘巧儿》、《屈原》、《烈火扬州》、《游西湖》、《鱼腹山》,迷胡剧《妇女代表》、《刘莲英》、《苦菜花》、《迎春花开了》,碗碗腔剧《金琬钗》、《襄哉》、《白玉钿》、《钗头凤》等剧,在舞台艺术的各方面,都进行了一定的探索,逐步形成清新、细腻、严谨、完整的艺术风格。1956年以《借水赠钗》将碗碗腔首次搬上大戏舞台;同年5月以眉户《粮食》、秦腔《游西湖》、《法门寺》参加陕西省首届戏剧会演。1958年以秦腔《窦娥冤》参加了文艺界纪念世界名人元代剧作家关汉卿逝世七百周年演出;同年秋天以秦腔《月亮谭》、眉户《鹰山春雷》参加了陕西省现代剧目座谈会与西北五省区戏剧会演,展览演出了碗碗腔《金琬钗》;同年11月后参加陕西省戏曲演出团,前往北京、天津、山东、太原等地演出。1959年秋以眉户《两颗铃》参加了陕西省及全国庆祝建国十周年献礼大会演出。随后又参加陕西省戏曲演出团,赴福建前线慰问演出,南下华中、华南、西南十三省市巡回演出。1979年10月以秦腔《赵氏孤儿》参加陕西省庆祝建国三十周年献礼演出;1981年以新编眉户剧《杏花村》参加陕西省剧本评奖大会。在此期间,还先后参加了长春电影制片厂拍摄的秦腔《火焰驹》、西安电影制片厂拍摄的眉户《屠夫状元》等戏曲艺术片的摄制工作。在长期艺术实践的基础上,积极开展艺术研究工作,编辑出版了《秦腔音乐》、《眉户音乐》、《秦腔打击乐谱》、《秦腔板胡》、《板胡入门》、《华剧唱腔选》、《常用眉户曲选》以及《马健翎现代





剧选集》、《梁秋燕》等戏曲研究文集与作品。是陕西溶艺术表演、艺术教育和艺术研究于一体的戏曲团体。

山阳县剧团　汉调二簧剧团。1955年5月在商县成立。属商洛专区领导，名商洛新生剧团。赵维文任指导员，孙亚文任团长、吕耕三、张庆鸿、吕庆华任副团长。1957年5月交山阳县领导，改名山阳县新生剧团，后改现名。主要演员有吕元民、王西亚、牛青山、陈胜志、李大状、张正富等。前后招收十期学员，培养出武新艾、熊世银、阎金柱、蔡正明等一批演员。演出传统戏《庆阳图》、《高唐州》、《女界牌》，以及创作的现代戏《春暖花开》等多出。1960年参加陕西省青年演员会演，获得艺术教育集体奖；1981年以《穆桂英》参加陕西省首届汉剧会演，获得集体演出二等奖。（见图）。



铜川市秦腔剧团　秦腔剧团，兼演眉户。1955年10月25日在西安正俗社基础上建立，名铜川县秦剧团，后易现名。址设城关剧院，编制七十余人，集体所有制，郭建基首任团长，吕守义、曹春浪任编剧，李琼中、姜瑶中、李正光等任导演，田正志、任存才、赵德泉任教练，郭全民等任音乐设计。主要演员有须生陈振民、阎瑞民、彭义中、李正民（靠甲须生）、弥银玲、杨金民，文武生魏洁民、王瑞华、高本性、杨瑞晓，正小旦张惠侠、李守玲、赵桂莲、郝宝丽、李清真（花旦）、靖正铭（老旦），净脚张正中、贾新民、冯存民，丑脚马正新、乔慷慨。司鼓蔡秦龙、王成民，琴师赵旭武、李有才等。在演出传统戏基础上，演出创作改编的剧目有《矿海乌龙》、《敌后武工队》、《红松林》、《白玉梅》、《还我河山》、《路在你的脚下》等。以铜川为基地，曾赴咸阳、西安、宝鸡等地巡回演出。在渭北一带较有影响。

合阳县剧团　线戏剧团，兼演秦腔。1956年6月，在合阳坊镇创建，名新生剧团。田茂杰任团长。先后以申元民、蔺甲民、党守仁、朱润民、姚明中、侯振华、袁福民、乔振国、赵三敏、王尚智、朱富学、赵引莲、王销成、杨铁毛、马再峰、王金生、侯月莲、齐巧娥等为主演。长期演出于渭北各县镇、乡村。演出剧目有《皇帝与妓女》、《摩天岭》、《捉鹌鹑》、《白汉衫》、《钟鼓记》和现代戏《我想错了》、《归队》、《雷锋》、《新家风》、《滕房》等五十余出。1956年以秦腔《看女》参加了陕西省首届戏曲会演；1959年，以线戏《梅花簪》参加陕西省新搬上大戏舞台剧种会演；1977年，以新编线戏《截路》、《考卷》等，参加陕西省新创作剧目选拔调演；1982年以新编线戏现代剧《猪娃迷》参加陕西省戏剧调演，在西安演出获得好评。

安康汉剧团　汉调二簧剧团，兼演八岔戏。1956年由安康人民剧院、安康星火剧团合并成立，王道中任团长，许洪祥、周顺义等任副团长。袁胜录、邢大伦、陈光荣、张蔚文等任导演，余书琪、韩光启、张福成等任作曲，张发松、何朝宏、何炜、杨明灿等任编剧。陈安礼、龚敬荣、雷鸣震、邓玉升、左玉贵等任教练。主要演员有曹洪山、范大德、梁金玉、窦建

德、史寿保、徐安林、陈守新等。采用跟班学艺的办法，陆续教出黄贤明、龚尚武、柯梅花、陈桂莲、晏桂才等一批新演员。整理演出传统戏《四郎探母》、《二进宫》、《送银灯》、《拿王通》、《打龙棚》，移植改编《屈原》、《梵王宫》、《春秋配》、《朝阳沟》、《比目鱼》、《试心》等戏。还搜集整理了汉调二簧音乐曲牌及传统脸谱。1957年起，向湖北省汉剧学习了《打花鼓》、《双下山》、《洪涛山》、《时迁盗鸡》等戏。先后以新创作的《锦上添花》、《梅刀新传》、《红珍珠》等剧，分别参加了西北五省区戏剧会演，陕西省庆祝建国十周年献礼演出，陕西省第二届戏剧观摩演出，陕西省庆祝中华人民共和国建国三十周年演出及陕西省首届汉剧会演。

西安市越剧团 越剧剧团。1956年元月以原上海新新越剧团为基础，又由上海越剧院、上海合作越剧团等十六个文艺团体抽调了一批演职人员组建成立。团长高钊琳，副团长许瑞春，演职人员（当时）一百余人，行当齐全，阵容整齐。著名演员有高钊琳（小生）、许瑞春（老生）、姚月红（花旦）、曹玉珍（花旦）、胡少鹏（小生）、刘素素（花脸）、胡佩娣（花旦）、胡申棉（花旦）、张明芬（小生）等。编剧导演和各类艺术人才有韩义（编剧、导演）、江上青（编剧）、马田野、马赛（导演）、王珠娟（导演）、刘厚德（舞美兼绘景师）、顾志刚（作曲）、罗昌荷（绘景）、俞四九（主胡）、任天喜（鼓板）等。

1956年该团以《梁山伯与祝英台》一剧参加了陕西省第一届戏曲会演，（见图）获得演出一等奖，舞台美术一等奖，音乐一等奖。高钊琳（饰梁山伯）、曹玉珍（饰祝英台）、许瑞春（饰祝公远）分别获得演员一等奖。1959年进京演出《红梅记》、《状元打更》等剧，刘少奇、周恩来、朱德、陈毅等党和国家领导人观看了演出，并亲切接见了剧团演员。1964年，越剧《杨立贝》获得陕西省现代戏调演一等奖。



剧团扎根西安，除为华东各地支援西北地区建设的职工、干部演出外，曾先后到北京、山西、山东、安徽、河南、四川、江苏、浙江、上海等地巡回演出。在上海、江浙一带颇有影响和雄厚的观众基础。曾荣获全国先进集体和全国三八红旗单位等光荣称号。

该越剧团，长期生活在北方地区，在表演艺术上受到北方戏曲艺术的影响，越剧《红梅记》、《三滴血》、《双青天》、《红珠女》等剧目在演出上广泛吸收了秦腔、豫剧、京剧、川剧等剧种的优秀艺术技巧，丰富了越剧的表演艺术。三十多年来，该越剧团共演出各类剧目一百五十多个。其中《梁山伯与祝英台》、《秦香莲》、《宝玉与黛玉》、《盘夫索夫》、《孔雀东南飞》、《西厢记》、《红梅记》、《琼宫恋》、《状元打更》、《红珠女》、《情探》等，成为剧团的保留节目，久演不衰。

西安市评剧团 评剧剧团。1956年春由赵玉兰领导的明星评剧团和由段灵芝领导的黎明评剧团，合并而成。赵玉兰任团长，牛书堂、言菊凤、段灵芝任副团长。主要演员有

赵玉兰、(见图)段灵芝、赵玉如、查紫霞、言菊凤、王亚丽等人。演出剧目有《花为媒》、《杨三姐告状》、《杨乃武与小白菜》、《马寡妇开店》、《刘巧儿》。1956年以《杜十娘》参加了陕西省第一届戏剧会演,赵玉兰获演员一等奖。后又从天津招收一班学员,培养出赵国强、杨茂易等一批新演员,演出了《向秀丽》、《半把剪刀》、《小女婿》等现代戏。文化革命中,一度被解散。1978年恢复后又接收了西安市京剧团一批青年演员,艺术力量得到充实,演出了《包公赔情》、《燕青卖线》等节目。1980年排演了本团作者曲波新编的历史剧《杨贵妃》,在西安、北京演出。



镇安县剧团 汉调二簧剧团,兼演眉户、京剧、花鼓戏。1956年秋组建。王惠云任团长,王安奎、师德胜、任俊臣任副团长。以城关镇业余剧团戏箱为基础,先后吸收何福泉、尹定贵、孙绍林、王忠恕、刘庚发、李仕章、赵金平、王志德、王有坤、熊德武、李双印等为主要演员。1958年后增加了王安奎、任俊臣、何子明、张子实、巴振青、韩子洲等老艺人,从所招数批学员中,相继培养出李秀云、赵香梅、白世义、项能书、武巧云、白少凤、项玉珍等一批演员,涌现出王莫一、刘文军、徐小强、陈喜林等业余作者。陆续上演二簧传统戏《马三保征北》、《麒麟山》、《下淮河》、《港口驿》五、六十本。先后以新创作的花鼓戏《换猪》、《牧童与小姐》、《凤凰飞进光棍堂》等剧,参加了陕西省第二届戏剧调演、庆祝建国三十周年献礼演出及现代戏创作调演,获得多项奖励。剧团长期扎根山区,为群众演出,1981年11月被评为陕西省文化系统先进集体,同年12月出席了全国农村文化艺术先进集体表彰大会。

宝鸡市豫剧团 豫剧表演团体。1957年5月在原"宝鸡市曲艺实验团"的基础上,并招收潼关"复新豫剧团"的四十余名演职人员联合成立。址设建国路剧场,后迁汉中路南段。强彦章任团长,王广笃、张月樵、刘占春任副团长。团部下设秘书股、组教股、剧务股和男演员组、女演员组、音乐舞美组。初为集体所有制职业剧团,后为全民所有制,隶属宝鸡市文化局领导。

1959年1月,宝鸡市戏曲剧院成立,该团属戏曲剧院领导,更名为"宝鸡市戏曲剧院豫剧团"。9月宝鸡市戏曲剧院被撤销,复名为宝鸡市豫剧团。是年招收学生六十余名,随团培训。1966年"文化大革命"开始,剧团分为两派,成立了"东方红文工团"和"向阳文工团"两个演出机构。1968年剧团成立了"革命委员会",该团更名为"宝鸡市东方红文工团"。1971年为普及"革命样板戏",宝鸡市革命委员会确定将文工团改为"宝鸡市京剧团"。因不适宜演出京剧,1973年又恢复原宝鸡市豫剧团的建制。1975年招收学生二十名,

1976年9月，宝鸡市革命委员会决定又撤销宝鸡市豫剧团。并在其基础上成立了“宝鸡市文艺训练班。粉碎了“四人帮”后，1978年8月才又恢复了宝鸡市豫剧团的名称和编制。

宝鸡市豫剧团主要在宝鸡市区和各厂矿演出，有时也出外到铜川、渭南以及河南省一些地区去作巡回演出。其主要演员有张月樵、马佩凤、张三喜、段秀成、孙树枝、陈玉鼎、马伯贞、卢秀琴、郑瑞斌、徐桂兰、胡宝财、金玉瓶、杨彩凤、韩国年等。演出剧目有《佘赛花》、《杨门女将》、《杨金花夺印》、《杨八姐盗刀》、《女驸马》、《杨八姐游春》、《金鳞记》、《金囊记》、《转香壶》、《马踏十一国》、《合凤裙》、《麻疯女》、《洛阳桥》、《白蛇传》、《穆桂英》、《宝莲灯》等传统戏；现代戏有《朝阳沟》、《李双双》、《夺印》、《刘胡兰》、《江姐》、《南海长城》、《人欢马叫》、《社长的女儿》等。其中《穆桂英》参加了宝鸡市庆祝建国十周年献礼演出，受到好评；《女驸马》参加了1960年宝鸡市青年演员戏曲会演；《佘赛花》于1962年在西安连演三月而不衰；《白蛇传》由陕西省广播电台录音播放。

平利县红旗剧团　汉调二簧剧团，兼演弦子戏。1957年11月在自乐班基础上建立。以程献才、陈培义、王能博、张瑞云、蒋廷楷、武伦绪、刘世启、马祯祥为艺术骨干，陆续培养出冯家符、常春芳、常纪伦、吴荣华、邹益礼等青年演员。除演出二簧、弦子传统戏外，陆续移植演出二簧剧《蟠桃园》、《中国魂》、《朝阳沟》、《东风解冻》和创作二簧戏《老阴山》、《松岭钟声》等剧。曾以弦子戏《沽酒》、《飞山堰》、二簧戏《连环计》(见图)等戏，参加安康专区戏剧会演与陕西省首届汉剧会演。除在安康地区活动外，还到川北、鄂西及丹江水库工地流动演出。由于立足本县，长期深入山区为群众服务，作出了成绩，曾被评为陕西省文化战线的红旗单位。



渭南地区秦腔一团　秦腔剧团。1960年由新民剧团、文光剧团合并为渭南戏曲剧院秦腔团。1963年又将渭南县戏曲剧院演员训练班合并入团，改名为渭南专区秦腔一团。刘玉杰负责，李文蔚任导演。主要演员有余巧云、张彩香、贠安民、于光彦、晋易、田正武、马世忠、阎瑞民、张全民、罗华等。陆续培养出魏梅、左福成、李菊玲、王全乐、王淑惠、彭淑兰、陶虹、张爱莲、于君、姜德合、伍清国等青年演员。以现代戏《银花初放》参加了1964年陕西省现代戏会演。“文化大革命”中，停演传统戏，剧团处于混乱状态。1971年改为渭南地区文工团二队，演出样板戏。1979年文工团撤销，更名渭南地区秦腔一团。演出剧目有现代戏《青年一代》、《银光重放》、《无辜的人》等二十余出。传统戏《铡美案》、《游西湖》、《打神告庙》等三十多出。

安康地区秦剧团　　秦腔剧团，兼演京剧与陕南道情。1960年8月陕西省文化局调宝鸡市秦腔三团支援安康，扩建而成。主要演职人员有李清山、郭朝中、王晓红、罗集庆、符晓义、李培才、黄尚忠、张富贵、倪治新、杨光新及鼓师周俊华等。演出秦腔传统戏《五鸣驹》、《蛟龙驹》、《潘杨讼》及现代戏《喜笑颜开》、《红色游击队》和新编历史戏《双玉蝉》、《连升三级》以及陕南道情《古水新波》、《金琬钗》等二十多本。文化大革命中招收学员五十名，分为秦腔、京剧两队，演出样板戏。1978年秋恢复秦腔剧团，演出了《鸳鸯谱》、《黑牛挂帅》、《高楼人家》等戏。新创作秦腔剧《生命之花》获得陕西省剧本创作奖。

长安县社教宣传队　　综合性表演团体，兼演秦腔、眉户、二人台等。1964年，焦斌等人在长安县组建，址设长安县城。周迷武任指导员，赵丽莎、焦斌任正副队长，演职人员由陕西省广播文工团、西安易俗社、西安市曲艺团、西安市评剧团、长安县剧团等单位抽调组成。1965年5月，将陕西省戏曲学校五十名毕业生组成的陕西省文化工作队并入，命名中共陕西省委长安社教宣传队，址迁西安南郊文艺路陕西省戏曲剧院南楼。赵伯森任指导员，姚伶任队长，马天保、周冰任副队长。黄河、焦斌任编剧，胡文藻、卢业军、利永锡任导演。白岳彦、杨荣荣、张新尚、胡波、左巨怀、马力、王黎、张军、魏卫、张正华等为主要演员，时冲、段鹤聪、张盛金等作音乐伴奏，先后演出秦腔《渡口》，眉户《祥林嫂》、《山林哨》、《巧送钱》、《送航之前》，陕北二人台《追车》等剧。基本方针是：小型多样，一专多能。经常配合党的中心任务，编演小合唱、表演唱、二人台、陕北道情，陕南花鼓等节目。长年深入农村、工矿、部队营地、水利工程、铁路工地演出，还代表陕西省委、省政府五次南越秦岭奔赴三线建设工地与湖北、四川、宁夏、甘肃、新疆、山西、北京等省市巡回演出。“文化大革命”中，改为陕西省火线文工团。1979年撤销，人员分配到省、市各艺术团体。

陕西省同州梆子剧团　　同州梆子表演团体，兼演秦腔。1981年在原陕西省戏曲学校同州梆子班基础上重建，址设西安北郊龙首村，后迁南郊文艺路十三号。国营体制，隶属省文化厅。团长赵元介，副团长谷刚、张力。由办公室、业务科组成团部，分管行政、总务。以雷平良(生)、白岳彦(旦)、雷光宇(须生、净)、张晓强(旦)、杜爱仙(青衣)等中青年演员为主演，司文虎、杨君民、鲁日融等作伴奏。恢复整理演出剧目有《断桥》、《三对面》、《三娘教子》，演出移植改编剧目有《庵堂认母》、《三关点帅》、《青丝吟》、《认亲记》、《家庭公案》等共二十多个本折。以西安为基地，曾赴渭南、大荔、蓝田等地巡回演出。1982年，以《白叮本》唱段，出席了在西安举行的红五月音乐会。

1982年陕西省县级戏曲剧团一览表

（已立团志者，未列表内）

剧团名称	原名	组建年代	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员
定边县剧团		1949	秦腔	集体	68	张桂英 李金禄 杜芳平 王志仁 陈宝清 窦虎霞 黎汉章 张玉梅
靖边县人民剧团		1951	秦腔	集体	69	薛应中 曹兴元 王友兰 贺 林 耿 冰 梁 谱 王鸿礼 苏秀兰 姜兰英
横山县剧团		1951	秦腔	集体	54	田有琴 张天才 柳舒瑶 李姐玉 屈志华 王建生
米脂县剧团	大众剧社	1956	秦腔	集体	59	李树林 任凤仙 焦培元 常健荣 常锦荣
清涧县剧团		1957	秦腔	集体	74	庄正中 刘建民 郑光乾 曹振来
黄陵县剧团		1956	秦腔	集体	45	王彭年 赵少红
延长县秦剧团	延长县蒲剧团	1951	秦腔	集体	57	守世德 贾占胜 曹月胜 守梅桂
子长县人民剧团		1956	秦腔	集体	70	齐玉周 王怀玉 高立民 郭顺成
志丹县人民剧团		1970	秦腔	集体	50	张立师

（续表一）

剧团名称	原名	组建年代	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员
富县秦剧团	鄜县人民剧团	1956	秦腔	集体	65	朱林逢　谷秀兰 张双全　王文学
延川县人民剧团		1979	秦腔	集体	45	曹伯植　张凤莲 张远庭
安塞县秦剧团		1978	秦腔	集体	55	高余民　陆小茸
吴旗县人民剧团		1967	秦腔	集体	53	韩继新　王玉莲　郭彩琴 崔符虎　黄贵明
延安民众剧团		1949	秦腔	集体	90	杨　军　苏芝芳　刘汉杰 石俊贤　王淑霞　王生云
洛川县人民剧团		1951	秦腔	集体	60	蒲义民　屈莲生 吴变三　晁国俊
耀县剧团		1951	秦腔	集体	57	查俊卿　田美云　焦武民 陈仁义　张惠侠　杨秀琴 惠化俗　王瑞华　宁芝中
宜君县人民剧团		1956	秦腔	集体	59	李发堂　王贵民　高信民 刘建民　王自强　李秀英 王翠英
蒲城县剧团	群众剧团	1951	秦腔	集体	68	张耀秦　任培民　李文琴 屈玉秀　朱小琴　郭栓虎 姚云侠　张春花
华县剧团		1956	秦腔	集体	66	王世奎　徐　英　黄　英 孙焕文　马英梅　张巧云 徐杏云　潘化民　马　娟

（续表二）

剧团名称	原名	组建年代	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员
白水县剧团		1956	秦腔	集体	71	董化清 张秉民 冯玉成 王盛秋 赵景辉 张兴美 贠宗汉 卫水珍 王平华
澄县剧团	工农剧团	1952	秦腔	集体	48	孙妙申 白永堂 张建朝 党雪中 陈乐山
渭南市秦腔剧团	渭南县文工团	1971	秦腔	集体	67	田正武 赵亚玲 薛定社 张永利 张亚君 潘焕民 高西英 赵侠 孟红进
潼关县秦腔剧团		1976	秦腔	集体	40	高玉芳 张建平 石乃宁 周雪丽
韩城县人民剧团	新民剧团	1952	秦腔	集体	76	王秉中 陈妙龄 车云亭 孙正国 赵引莲 陆三民
武功县人民剧团	新武剧团	1952	秦腔	集体	39	翟登云 司义民 赵仙娥 范俊芳 罗志杰 李碧莲
三原县剧团	三原新艺社	1955	秦腔	集体	65	贾康通 冯武耕 朱文芝 王亚萍 程小玲 张秦民
泾阳县剧团	泾阳县民声剧团	1952	秦腔	集体	75	王益民 彭易国 李爱琴 王理中 余惠琴 焦振堂 陈仁义
淳化县剧团		1951	秦腔	集体	49	夏景民 王义国 张安秦 王玉兰 王玉华 王天才 张爱英 杨淑兰
礼泉县剧团		1952	秦腔	集体	77	罗玉山 杨秀芳 强凤贤 马友爱 薛德发 郑盟

（续表三）

剧团名称	原名	组建年代	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员
永寿县剧团	永寿县群众剧团	1952	秦腔	集体	67	荀仁发 吴小红 陈秀兰 尚祥民 陈芳霞 李克俭 赵改琴 高清水
彬县剧团	彬县文声剧团	1951	秦腔	集体	66	张镜堂 张忠义 姜 璋 李晓霞 王 平
长武人民剧团		1956	秦腔	集体	64	袁发民 齐佩红 赵济民 鱼淑芳 贾化民 李扶中
旬邑县剧团	旬邑县文风剧团	1954	秦腔	集体	50	余庆民 张义民 张秀英 陈云英 王升云 七灵童
岐山县人民剧团		1951	秦腔	集体	53	王廉明 黄秀英 赵德胜 解新民 武招弟 薛汉信
扶风县人民剧团		1951	秦腔	集体	47	魏甲合 李金平 杨晓华 杨天礼 王复荣 刘兰萍 张明霞 王莲阁
千阳县人民剧团		1958	秦腔	集体	43	牛亚莉 吕连巧 黄葆平 刘凤爱 柳有亮 王义亭 肖长安 杨爱莲
麟游县人民剧团		1950	秦腔	集体	41	薛汉信 李继成 魏登义 薛云霞 贾继秦
凤县人民剧团		1958	秦腔	集体	47	陆建基 朱 员 马志杰 陈凤芹 刘春梅

（续表四）

剧团名称	原名	组建年代	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员
太白县人民剧团		1971	秦腔	集体	38	王　忍　胡永光　李　义 辛守忠
汉中市秦剧团	汉中天汉秦剧团	1952	秦腔	集体	58	龚幼民　苏永明　黄天玉 李汉堂　张　玲　张汉昌 熊素琴　徐丽琴
城固县剧团	文联剧社	1950	秦腔	集体	62	田隆庆　衡东生　刘荣瑞 李双泉　答子茂　刘克敬 刘桂芬　李碧云　李俊堂
西乡县秦剧团	西乡县文工团	1953	秦腔	集体	48	李爱珍　马秀玲　李春风 张翠英　陈秋萍　马万丽
佛坪县文工团		1972	秦腔	集体	48	黄金华　杜延英　王宛华 许定信　谷顺礼
留坝县文工团		1972	秦腔	集体	14	孙传科　陈桂珍 田文瑞　范小玉
宁强县剧团	宁强县群众剧团	1958	秦腔	集体	45	吴文瑜　门　欣　刘时琴 赵世钧　胡一笑　魏宝华
略阳县剧团		1959	秦腔	集体	49	张阿瑞　宋晓景　张玉玲 郝昭庆　陈一定
洛南县剧团		1959	秦腔	集体	50	马录民　李新民　王秀珍 马立功　刘书彦　石　霞

（续表五）

剧团名称	原名	组建年代	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员
商县文工团		1959	秦腔	集体	72	唐当莲 杨福民 罗兴民 周存治 南振邦 于建文 张玉琴 张生彩
柞水县剧团		1971	秦腔	集体	55	王长志 李　智 王巧凤 李　霞 徐　静 房宏亮
丹凤县剧团		1970	秦腔	集体	44	鲁淑珍 杨粉莲 贾亚丽 冯国喜 李万林 姚世君 史芝蕊 李细芳
高陵县剧团		1952	秦腔	集体	75	王益民 杨通民 赵桂兰 王桂兰 郝竹琴 张小凤
临潼县剧团		1953	秦腔	集体	69	杨金喜 张全义 李喜奎 余仙花 李　青 何德临
长安县剧团	新民剧社	1949	秦腔	集体	84	王景民 宏秀云 王新成 杜彩霞 周永民 门新侠
户县人民剧团		1951	秦腔	集体	49	曹韵卿 党喜民 袁彦民 程振勤 孙孔崔 王秋侠
周至县剧团	新兴剧团	1952	秦腔	集体	74	马喜婵 刘　建 吴瑞琴 毛崇海 郭全芳
蓝田县剧团	民光剧团	1955	秦腔	集体	73	韩辅华 王务民 刘光亚

（续表六）

剧团名称	原名	组建年代	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员
乾县剧团		1956	秦腔 弦板腔	集体	48	车秀花 赵琴芳 王月亭 李育亭 强淑霞
石泉剧团	石泉县汉剧团	1956	汉调二簧	集体	40	陈洪福 邹玉明 杨达美
紫阳县汉剧团		1958	汉调二簧	集体	53	龚敬华 黄群众 刘致祥 王慧 高芳 田教仁
旬阳县文工团		1960	汉调二簧	集体	45	刘志杰 刘成良 石达开 王大俊 许庆莲 胡金贵
汉阴县文工团		1970	汉调二簧	集体	31	胡玉培 白延成 周任祥 王和林 王恩娅 陈秀莲 刘大安 王敬群
镇坪县文工团		1970	汉调二簧	集体	25	王成士 张彪 陈耀满 谭世国 张建秀 王生军
岚皋县剧团		1970	汉调二簧	集体	40	邓银巧 任重 黄传斌 陈友志 柳玉媛 钟萍
汉中市汉剧团		1956	汉调二簧	集体	60	龙玉生 贺国斌 毋兴堂 易伯生 毋玉梅 王玉琴 陈安生 江汉兴
汉中市京剧团	南郑市大众京剧社	1950	京剧	集体	86	曹剑秋 蔡正方 张艳芳 吴三凤 高毅 张兴汉

（续表七）

剧团名称	原名	组建年代	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员
商南县剧团		1957	豫剧	集体	56	薛明华　王庆华　马桂枝　王广琴　林运水　叶有声　陈兴华
黄龙县剧团		1953	豫剧	集体	56	李万鹏　李保堂　余秀英
甘泉县剧团		1979	蒲剧	集体	65	张　畅　姚建芳　王桂香
宜川县人民剧团		1953	蒲剧	集体	55	李四德
子洲县剧团		1958	晋剧	集体	40	薛德义　樊存贤　纪守仁　常彦直
吴堡县剧团		1970	晋剧	集体	40	李步高　马玉兰　李探春
佳县剧团		1952	晋剧	集体	58	张得胜　苗全锁　张彦正　雷明亮　红玉梅　高根亮
绥德县剧团		1956	晋剧	集体	58	雷连生　张保彪　任凤仙　焦培元　何金仙　斯曼尼
府谷县剧团		1950	晋剧	集体	50	赵才茂　乔飞迁　苏子秀　刘尔甲　刘树枝
神木县剧团		1952	晋剧	集体	53	张松山　魏建中　魏玲娥　紫加斌

票社与业余剧团

华阴眉户同乐会　眉户业余演出团体。清代末期组建于华阴。其活动中心在华岳庙北十里的东栅村、西城子沿渭河一带。1960年迁至渭南官路乡与凭信乡。

同乐会的演员已有五代相传。其名演员先后有：第一代青旦冯光弟，老旦冯天保、冯凤林，须生张冬至，老生吴明俊，小生吴子贤等。第二代须生冯文会、冯自创，老旦冯文奎，小生吴本子，正旦冯昆祥等。第三代花旦关安民，须生吴廷章，青旦张治亭、陈天选，小生张育安等。第四代有小生吴百海，小旦吴志民、董进梨，小生张育本。第五代大都是青年人，著名演员有董淑兰、冯生华、董招映、吴占豪、吴代琪等。

从清末至二十世纪六十年代因修三门峡水库移民前，眉户同乐会利用农闲时间，常登台演出。在二华（华阴、华县）颇受欢迎。至今逢年过节，同乐会仍然组织自乐班热闹坐唱。

该社常演的本戏有《白玉兔》、《大上吊》、《铁角坟》、《狐狸缘》、《四郎探母》等。折子戏有《走雪》、《花亭相会》、《四岔捎书》、《打灶君》、《杀楼》、《观音堂》、《老换少》、《钉缸》、《张琏卖布》、《郭多锣娶小》、《五更鸟》、《温先生看病》、《周仓打砖》、《三疑》等。

西安学生票社　秦腔业余演出团体。民国元年（1912），成立于西安。由西安市各中学（高中）、师范学生中的秦腔爱好者组成，常于节假日、课余聚会组织演出活动。名噪一时。

民国二十年（1931）初，男生段骧、武慰祖、管德慧、马天成等习须生，阎金生、杨少东、王世璠习小生，冯陆材、史振牖、郭春泰、李树萧、梁宇文、张天麟及女生景荷荪、段佩秋、周景林、陈碧霞、姜桂贞、李云琴、苏幼兰等习旦脚，史玉梅、李学芬习小生。成为西安秦腔当时颇有名气的学生票友。常演出剧目有《折桂斧》、《激友》、《男绑子》、《三回头》、《镇台念书》、《走雪》、《探监》、《葬花》、《奇双会》、《蝴蝶杯》、《三堂会审》、《打金枝》等多出。

“西安事变”后，票社解散。

略阳自乐社　秦腔业余班社，兼演汉调桄桄、汉调二簧，后演秦腔。民国元年（1912），商人崔生柏、乡绅任子桓发起，梆子、二簧爱好者苏洪元、刘宏绪与县财政局长周少益等集资组建，名略阳自乐社。以城内商户、手工业中汉调桄桄、汉调二簧爱好者任之桓、刘宝绪、普义、苏洪元、萧义祥、周少益、陈鹏辉、刘老四、侯振刚等为骨干，并经常邀请大净夏俊德、小生余子静、须生罗青云、文场刘世安、武场刘惠元、王国丁（兼武旦）等演员参加演出。演出剧目有秦腔《空城计》、《游西湖》、《取成都》、《谢家村》、《五福堂》、《甘露寺》等。在略阳县境内，自乐自娱。民国十一年，班主崔生柏、任之桓故世，戏班解散。

丹凤二簧会　汉调二簧业余表演团体。民国十四年（1925），宋师（佚名）在龙驹寨组

建并任会长。宋系龙驹寨西街人，幼入姚家班学鼓，技艺精湛，腹藏颇丰，尤以用笛子、唢呐吹奏曲牌见长，被誉为戏包袱。五十岁后，双目失明，辞班归里，聚集龙驹寨汉调二簧爱好者和青年后生，利用农闲时间，教习演唱二簧戏，组成同乐会。其子才娃，亦入会学艺。经常演出的剧目有《落马湖》、《朝金鼎》、《拿杨幺》、《普救寺》、《打窦瑶》、《武当山》、《潞安州》、《国士桥》、《阴阳扇》、《过昭关》、《鸿门宴》、《九里山》、《马陵道》、《白莽台》等。

民国二十七年(1913)，因宋师病故，二簧会遂散。

石泉县城关自乐社　汉调二簧业余演出团体。民国十五年(1926)，以城内自乐社和西关自乐社为基础合并组建。亦打围鼓坐唱，亦或化妆登台演出。首任社长邱琢成。民国二十七年，推举地方知名人士、时任石泉县政府财政委员会主任的何伯扬为社长。民国二十八年，抗日救亡浪潮风起云涌，自乐社更名为石泉县抗建剧团，在演出的桌围上绣出“还我河山”四个大字，激励人们奋起抗日。此间，推杨云峰、彭知新为正副团长，团内分设汉调二簧、汉调桄桄和平剧(京剧)三组，同时开展活动。先后两年，在石泉城关、熨斗、喜河、后柳及汉阴涧池铺等地进行抗日募捐演出和宣传义演。主要成员中有政府职员、教师、商绅、市民和进步青年。著名汉调二簧演员袁胜禄系石泉人，每逢返家都参加演出或进行辅导，对剧团发展作用颇大。建国后1951年，由县文化馆出面组织恢复活动，改称石泉城关业余剧团，排演新戏《王贵与李香香》、《仇深似海》、《徐州革命》等。1956年由老艺人陈文先口述，彭稚农、夏荣琪等执笔，将原汉调二簧皮影剧目《虎狼异》整理改编、搬上大戏舞台，参加石泉县首届业余戏剧观摩演出大会，获得好评。大会之后，经石泉县政府进行调整充实，由业余性质改建为专业表演团体，名为石泉汉剧团。

和众票社　京剧业余演出团体。民国十九年(1930)，在原婴社基础上组建，演唱京调皮簧。该票社属当时西安诸票社之佼佼者。主要演员有老生王颂臣、曹国华、李游鹤、杨望尼、王杰三、陈介白、何少舫、吴瑜仲、杨增祥、李梧轩、陈季愚、晋水泉；旦脚蒋钊秋、王鼎臣、张宽贤、李瑞麟、闻韵韵、柴佩如、封至模；小生李逸僧、魏子宾、陈即予；老旦纪书元、李越林等。

该票社常演的剧目有《探母》、《翠屏山》、《乌龙院》、《珠帘寨》、《浣花溪》、《一捧雪》、《定军山》、《御碑亭》、《穆柯寨》。当时，凡属名声较大的游艺会，和众票社必被邀请献演。票社也经常组织义演，为公益事业捐款。

聚乐社　汉调桄桄业余演出团体。民国二十年(1931)，由新集镇张继武在原自乐班的基础上组建。地址设南郑县新集镇，骨干演员有王连成、唐子清、邓德成、忠祥、张金等和青年演员张金凤、张少华等。聚乐社成立之后，张继武添置了新箱，经常于逢年过节和农闲时间演出于乡镇。上演剧目有《斩杨继盛》、《群英会》、《水灌晋阳》、《黄金台》、《进妲己》、《百花咏》等。历时十九年，于1949年解散。

渭南赤水哈哈剧团　戏曲业余演出团体。民国二十六年(1937)“七·七”事变后成

立于赤水。创始人王璋峰。是在中国共产党的直接组织领导下，成立的一支抗日救亡宣传队伍。总称一团两队，即哈哈剧团、宣传队和募捐队。首任团长为袁光。成员多为渭南赤水农职学校和集成小学师生。演出秦腔、话剧和活报剧。主要演员有袁光、刘建、权秉华、薛庄明、田文蔚、赵葆华、梁益堂(除刘、梁二人外，均系共产党员)等。演出剧目有《马寡妇开店》、《放下你的鞭子》、《马百斗》等。

宣传队负责人为李凌云、马居亭、陈芝香(均系共产党员)等。其活动为：每逢赤水三、七大集时，上集游行，演出节目，高呼口号，发表演说，进行抗日宣传。募捐队的口号是"有钱出钱，有力出力，有物出物"，为抗日战士募捐鞋袜等物品，并分别运往前线。

紫阳县城关业余剧团　汉调二簧业余演唱团体。清末民初紫阳县城关亦有玩子班以坐唱形式开展活动，主要成员有韩朋、张英、舒子安、吴伯平等，后有社会名人参加，共数十人，影响日大。凡民间婚丧、寿诞、新屋落成、商号开张等皆应邀光临助兴。民国二十九年(1940)，杜少祥、袁岱龙、舒群儒、熊朝钦、饶楚才等一班少壮派组合一起，另立门户，建"二玩子班"与以老年人为主的"头玩子"对立。两班活动增加，互相竞争，艺技都有提高。同年十月，通过会商，拟合并成立紫阳县自乐社，首次老少同台在望江楼舞台挂衣演出《营门》、《拾芦柴》、《三娘教子》、《放饭》等折戏。民国三十年春，正式在火场坝举行成立大会，唱戏三天，各界赠款、赠物支持。民国三十四年，社友集资聘专业汉调二簧演员，培养了业余小演员朱德江、张海娃、熊朝华、张齐钧、张作树等。民国三十六年，紫阳职业演员龚安亭父子返故里入团，使自乐社演出大有起色，并改名为紫阳县民乐团，张凡雄任团长。翌年推杨良显为团长，杨系河南籍商人，德高望重，为组织活动，接济演员生活和资助添置戏箱贡献颇大。中华人民共和国成立后，1951 年改称紫阳县业余剧团。至 1956 年排传统戏、现代戏多本，四处巡回演出，实力增强，影响扩大，遂以此为基础成立紫阳汉调二簧剧团。1981 年，一些退休演员和社会人士又恢复组建紫阳县城关业余剧团。马章禄任团长。

同乐社　秦腔业余演出班社。民国三十一年(1942)春在长安县引镇建立。引镇文昌会地方保管委员会主任刘兰圃任社长，姬萼生、傅鹤亭任副社长。办社宗旨为：同声同乐、乐己乐人。社员八十余名，教出解新民、赵正俗、冯玉成、冯存理、张文金、张广蔚、杨义忠、权辅佐等一批演员。演出《白蛇传》、《烙碗计》等三十多出。1950 年再招新生八十余名，后因经济不支而解散。

三原学联剧团　解放初期青年团三原工委和学联领导下的一个中学生业余文艺团体。主演秦腔，兼演歌舞、话剧。1949 年 8 月成立。

剧团成员是各学校的文艺骨干，人数保持在三十至五十人左右，其中百分之五十为青年团员。正副团长和各股长均由剧团全体大会民主选举产生。首任团长李民生，副团长李群芳。剧团设剧务股、乐队、演员队。配合减租反霸、土地改革、镇反、抗美援朝等政治运动，演出歌曲、舞蹈、曲艺、活报剧、歌剧、眉户剧、秦腔、话剧等，最受欢迎的保留节目为小歌剧

《牧童山歌》、《军民一家》，秦腔《走雪》、《走南阳》、《双下跪》、《苏武牧羊》，眉户剧《劳军》、《姑嫂争先》、《睁眼瞎子》、《大家欢喜》等。

该团为义务演出，演出必需物品在县团工委实报实销。晚会演出的开支，由主办单位支付。乐器、道具、服装自筹，大道具向学校、群众借用，旧戏头面服装由“明正社”戏班供给使用。学联剧团的活动，不仅受到广大群众的欢迎和赞誉，而且得到团地工委和团省工委的重视和表彰。1950 年秋，由省工委推荐，省文教厅邀请该团参加了西北地区第一届文代会。随着教育改革的到来，中学教育要求正规化，学生没有很多时间从事剧团的活动，该团于 1953 年暑假后自行解散。

崔家山业余剧团　汉调桄桄业余演出团体。1950 年柴全成在崔家山成立。柴全成求学洋县时，即迷恋戏曲，遂拜名老演员程海清为师，课余潜心学艺，虽遭家长绑打，却矢志不移，每日避开家人，到野外小庙习功练唱。五十年代初，创办业余剧团并开科授徒，培养了二十多个艺员。全成生、旦、净、丑不挡，还说服父母让小弟（十岁）华成学戏，十二岁即登台唱红乡里。全成领团，闲时唱戏，忙时务农。二十余年，曾五次创办业余剧团，带徒二百余人，颇受群众欢迎。家人受其影响，从艺者达九人之多，曾全家演出《满床笏》，被传为佳话。该团演出并保留的剧目有《满床笏》、《宇宙锋》、《帝王珠》等，团长柴全成，受到省、地、县有关领导多次表彰。

咸阳五一俱乐部　业余演出团体。主演秦腔，兼演眉户和弦板腔。1955 年 5 月 26 日在咸阳市秦都区周陵乡陵召村成立，随陵召“五一”农业社取名“五一俱乐部”。选举赵日甲、赵厚安、赵宗科、赵宗普、赵德礼、陈凤英、赵西文等七人为管委会委员，主任赵日甲，副主任赵西文。管委会下设创作组、演出队、美术组等机构，其中尤以创作组、演出队最为活跃，成绩卓著。由赵西文、吴瑞生等人创作陆续上演的有话剧《四女拜年》，眉户《抢收》、《一把锄头》、《花手帕》、《一袋粮食》、《一对银手镯》，秦腔《让房》、《红桃记》、《一罐银元》、《一台缝纫机》、《丁子和凤子》、《审女婿》、《爆竹声声》，弦板腔《赶花轿》以及话剧、舞剧、快板剧《十四号病床》、《产院门前》、《钢铁城》等节目四十多出。配合宣传党的方针政策，在全省全国产生过很大影响。1955 年冬，中央文化部副部长钱俊瑞来陕视察文化工作，赴五一俱乐部观看演出后，撰文《向五一社俱乐部看齐》，发表于 1956 年 2 月 28 日《陕西日报》，并据该俱乐部活动经验，总结出“业余、自愿、小型、多样”的群众文化活动八字方针，向全国推广。1957 年作为群众文化先进单位参加陕西省文化工作会议；1955 年以其创作节目向陕西省文化工作会议作献礼演出；1960 年选派侯宏孝参加了全国第三次文代会；1964 年以《赶花轿》、《花手帕》应调为陕西省专业戏剧会演作了示范演出；1965 年又选派左志惠参加了全国青年创作会议。山西、河南、湖北、山东、四川、青海、河北等省文化部门先后派干部前来参观访问，交流经验。苏联、民主德国、罗马尼亚、阿尔巴尼亚、印度尼西亚、朝鲜、越南等国文化代表团，以及美国、东南亚等国的归国华侨，也都先后前来参观访问。

大荔西寨业余剧团　秦腔业余演出团体，兼演眉户、碗碗腔。1956年成立于大荔。系西寨村村民自筹经费购置乐器戏箱组建而成。首任团长王吉奎，骨干人员有杨文秀、王万林、王运来等。主要业务人员有导演兼丑脚演员王进发，小旦杨引若，司鼓白水潮、王江潮。

自1958年至1973年，西寨业余剧团几经变迁。1958年，韦林人民公社以剧团为基础成立了公社文工团。1960年解散。1963年在群众要求下重新组织起业余剧团。1966年"文化大革命"开始，剧团又停止了活动。1973年元月，西寨大队第三次组织起业余剧团，拨了村社四里外十七亩沙土地，让剧团边生产，边排戏，从此走上了半农半艺的道路。1974年以来，西寨业余剧团创作改编剧本十一个，排练小节目三十一个，排练大戏一百多个，剧种有秦腔、眉户、碗碗腔。排演的剧目有《法门寺》、《烙碗计》、《双明珠》、《比翼鸟》、《墙头记》、《铡美案》等。《借口袋》、《拆墙》、《拾玉镯》尤其精彩，先后为省、地、县有关会议多次演出。该剧团多次被评为先进单位。1980年出席陕西省群众文化先进单位代表会议，省、地、县及中央有关领导也曾来团检查、指导工作。

行会、学会与研究机构

延安平剧研究会　京剧研究和演出机构。民国二十七年(1938)五月初成立。由李纶、刘沛、王天一等筹备，旨在通过理论研究和艺术实践，探讨京剧如何适应革命形势的发展需要。民国二十八年二月，该会利用京剧形式，采用旧瓶装新酒的办法，编演了平剧《学不够》后，增强了京剧表现现代生活的信心。此后，增设了旧剧研究班，罗合如任指导员，主要成员有方华、王地子、徐平、陶倪康、常绍青、邓豫成、刘介之、王久晨等。接着他们又利用京剧的一些传统程式编演了现代京剧《夜袭飞机场》、《刘家村》、《赵家镇》、《钱守常》等。民国二十九年四月五日，在研究班基础上扩建为鲁艺平剧研究团。阿甲任团长兼研究科长，罗合如任副团长兼演出科长，陈冲任指导科长，李纶任支部书记。全团成员四十余名，主要演员有方华、任钧(旦)、陶德康(老生)、王一达(丑)、李碧岩、石天、梅松、陈怀平等。徐玉峰、袁石铮、陈紫、关鹤岩等管文武场面。陆续整理改编上演了京剧传统剧目《宝莲灯》、《古城会》、《打棍出箱》、《乌龙院》、《闹江州》、《浔阳楼》、《群英会》等。并创作演出了新编历史剧《陆文龙》、《宋江》等。该会的艺术研究和艺术实践活动，为延安平剧院的成立奠定了基础。

中华全国戏剧界抗敌协会陕甘宁边区分会　戏剧界群众组织。民国二十八年(1939)二月十日，在延安陕北公学大礼堂成立。到会的有民众剧团、烽火剧团、抗大文工团、陕北公学剧团、民众娱乐促进会、鲁艺戏剧系、鲁艺实验剧团等单位。主席柯仲平、副主

席王震之，理事长潘汉年，副理事长沙可夫。理事有康生、潘汉年、沙可夫、艾思奇、徐冰、朱光、李伯钊、赵品三、柯仲平、徐一新、张庚、王震之、周扬、缪正心、叶石、丁玲、塞克、汪曼锋、江青、吕班、左明、崔嵬、姚时晓、陈荒煤、荣千祥、周巍峙、钟敬之、高博、马健翎、丁里、杨醉乡、田方、纪坚博、颜一烟、朱奇平等。是年三月十六日，该会主持了延安戏剧界联合公演。由鲁艺实验剧团、鲁艺戏剧系、烽火剧团、抗大文工团等单位参加演出。民国二十九年六月二十三日，在延安文化俱乐部召开首次代表会，代表来自四十多个单位，多数为剧团代表。会议作出三项决议：(一)加强剧协分会本身工作；(二)建立各地剧协分会，普遍成立当地剧团；(三)加强本会同全国剧协总会的联系，并与各地分会发生联系。并选举张庚、王震之、钟敬之、柯仲平等二十一人组成本届理事会。由七个团体组成执委会、处理日常会务。领导所属各会员剧团，进行年度戏剧节之类的联合公演。民国三十年十二月十九日，召开首届联席会议，十多个剧团代表到会。确定西北文工团、民众剧团为第一届驻会委员。并议定筹备出版一年来的剧运特辑，筹划研究班，注意提高演出质量，加强对各剧团的业务领导。民国三十一年五月二十一日，正式出版了《边区戏剧》。

西安市秦剧研究会　群众性秦腔研究、演出机构。民国三十一年(1942)八月，在西安成立。会员约三十人，大多是来自金融界的职员、教育界的教职员，以及军政界的秦腔票友和爱好者。民国三十三年改选后，理事长空缺。阎华任常务理事，薛德中、李金榜任理事，施保璋任监事，雷顺恭任候补理事，宋金山任候补监事。数年中开展的各项活动有：一、改良秦剧表演艺术；二、改善脚本并从事新的创作；三、参加各种慰劳赈济活动，作义务表演。

西安市皓皓戏剧音乐研究会　群众性戏曲研究、演出机构。民国三十三年(1944)四月，在西安建立。《明星报》社副经理杜甫哉任理事长，赵孝先、张振枢任常务理事，张大志、吴鼎臣、赵鉴堂、张天增、李海亭、高德善任理事，赵崇胤、何剑萍、贠迺瀛、袁保彦任候补理事，陈荣玺任常务监事，樊玉俭任候补监事。他们既是该会的热心发起者，又是秦腔艺术的爱好者。吸收会员七十多个，大都是当时党、政、军、警、报、商、教、学诸界的戏曲爱好者。该会以改革秦腔唱腔音乐为宗旨，开展工作。还经常邀请戏曲界老艺人联袂演出，进行改革实践。西安解放初期该会解体。

中华全国戏剧电影协会西安分会　戏剧、电影群众性组织。民国三十七年(1948)春季，在西安建立。址设骡马市街七十一号。会员四百七十余人。均为西安地区各个戏剧团社、影剧院及社会各界对戏曲、电影工作做出成绩的人士。该会以研究戏剧电影艺术，发展戏剧电影事业，联络同仁感情，增进同仁福利为宗旨，以会员大会为最高权力机关，在大会闭幕期间由理事会代行职权。内设二十五人组成的理事会，由冯玉瑞任理事长，封至模、姚应春、周正、萧润华、常香玉、刘尚达任常务理事，淡栖山、苏育民、胡宪章、张镇中、刘毓中、叶介福、宋上华、王天民、李可易、唐虎臣、魏瑞卿、张若愚、郭朝中、杨令俗等任理事。有监事和候补理事。理事会由七人组成常务会，处理日常会务。监事会互推三人组成常务监事

会，监理日常会务。常务理事会下设专职秘书一人，并设总务组、组织组、学术组、福利组四个部门。由常务理事兼任各组主任。其主要任务是：一、举办戏剧电影讲座及讨论会，设图书馆出版刊物或创办杂志，以谋研究改进戏剧电影艺术；二、必要时得设立实验性之剧团或建筑规范的剧场，及电影摄影事业；三、设立电影俱乐部及举办各种晚会或联谊会，以谋联络同仁感情；四、设立服务机构，保障会员利益，协助会员解决工作生活问题，办理剧人招待所，以增进同仁福利。该协会随西安解放而解体。

陕西省戏曲修审委员会　戏曲研究机构，原为西北戏曲修审委员会，1953年7月，在西安成立。1954年大区撤销后易名陕西省戏曲修审委员会。该会设委员十一人，主任委员为马健翎，驻会副主任委员姜炳泰。委员有杨醉乡、张棣庚、周军、王志胜、王依群、安全、黄俊耀、杨鹤斋、袁光等。设专职编审尚若、王槐蔚二人。尚若兼行政秘书，王槐蔚专管业务。

根据当时中央文化部“未经审查的剧本不能上演”的规定，修审会的主要任务是：研究上演剧目政策、审查剧目、帮助作者和剧团讨论修改剧稿，推荐优秀剧目，供各地演出团体上演。经修审会推荐的剧本有《烈火扬州》、《忠王李秀成》、《屈原》、《火焰驹》等，有的在省内获奖，并出版发行。其中《火焰驹》还被长春电影制片厂拍为戏曲片，在全国放映。

1955年3月，改建为陕西省传统剧目工作室。

陕西省剧目工作室　戏曲研究机构，省文化局所辖的事业单位。1955年3月在原省戏曲修审委员会基础上成立，初名陕西省传统剧目工作室。柳风任主任，姚一征、李静慈任副主任。下设办公室、剧目组、剧史组、资料室等机构。主要业务干部有王槐蔚、尚若、章健、仲居善、段言令、田少华、李群芳、杨进宝、王德林、赵一虹、章云刚、孙宪德、杨忠、刘敬贤、王振伟、王治国、李旭东、陈夫林、贺志乾、高非、李素心、贾志强、杨志烈、黄笙闻等。

1959年先后组织同州、凤翔、华阴、华州等地民间艺人二百二十多名，在西安、华阴举办传统戏曲展览演出。演出剧目计有同州梆子五十九种，西府秦腔五十一种，眉户五十四种。此后，在安康、汉中、武功等地建立传统戏曲资料挖掘组，访查抄存了西安乱弹、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄、汉调二簧等三十八个地方剧种历史资料近百万字，挖掘并抄录传统剧目共八千三百多种。编辑出版《传统剧目说明》一册。整理出版了西安乱弹、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄、汉调二簧、华剧（碗碗腔）、眉户、线戏、弦板腔、老腔、跳戏、阿富腔、道情、弦子戏等十四个剧种的《陕西传统剧目汇编》共八十六集，汇集剧目八百余个。辅导剧本创作，推荐优秀剧目共一百多个。“文化大革命”中，该室受到严重冲击，被诬为“牛鬼蛇神批发部”。1969年12月27日奉命撤销，全体人员下放劳动。1978年12月重新恢复。负责人张醒民，下放人员调回，恢复了研究工作和各项业务活动。1982年9月改建为陕西省艺术研究所。

中国戏剧家协会陕西分会　戏剧群众团体。1958年11月24日在西安正式成立。

马健翎任主席，鱼讯、姜炳泰、田益荣、樊粹庭、刘毓中任副主席，袁光任秘书长。设办公室、组联部、创作委员会、编辑部、资料室等机构。编制四十余人，址设西安东木头市公字二号（现172号），隶属陕西省委宣传部。该会基本任务是在中共陕西省委领导下，团结全省戏剧工作者，贯彻党的各项文艺方针政策，开展各项群众性戏剧活动。剧协成立之后，曾多次组织剧作家、艺术家和各方面戏剧人才，学习党的方针政策，深入生活，为他们从事创作和演出活动提供方便条件。开展戏剧评论，组织戏剧讲座，印发会员学习资料。1959年创办了《陕西戏剧》月刊，发表优秀作品与戏剧理论、评论文章。

1969年"文化大革命"中撤销。1978年12月底重新恢复。1980年5月在西安召开了第二届会员代表大会，推选鱼讯为主席，黄俊耀、袁光、周军、裴然、万一、杨公愚为副主席，还选出理事九十一人，常务理事二十一人。到1982年底，共有会员一千二百五十二人。

西安市文艺研究室 专业性戏剧研究机构。隶属西安市文化局。1961年在原西安市流行剧目修审委员会基础上建立。朱力任主任，潘兰任副主任。内设剧目组、评论组、创作组。剧目组负责全市专业、业余戏剧创作的辅导和推荐上演；评论组负责组织各种专业会议及全市各剧团上演剧目的研究评论，帮助作者和剧团提高剧目质量；创作组除自己创作剧本外，负责组织指导全市专业戏剧工作者深入生活，选取创作素材，加工修改剧本。主要成员有芜原、王大民、王鸿绵、阎敏学、王思智、关睢、米舍之、白龙等。

1969年"文化大革命"中，干部下放农村劳动，机构撤销。1978年又重新恢复。

宝鸡市文艺创作研究室 1966年8月成立，初名"宝鸡剧目小组"。1970年更名为"宝鸡地区文艺创作组"，1980年10月定名为"宝鸡市文艺创作研究室"。毛广魁任主任，张伯绋任支部书记。编制十五人，设创作、研究和辅导三个组，拥有创作、研究专业人员十二名。先后有张宁 、吴存学、张孝慈、王效礼、蒋金彦、陈浩然、马永安、李树荫、白冠勇、商子秦、毛广魁、李广汉、霍炳全等艺术创作和理论研究干部在室工作。先后创作剧目有《3211钻井队》、《太白青松》、《英雄岭》、《战苍龙》、《丫环断案》、《新苗》、《志气歌》、《六斤革命》、《牛二交粮》等。1976年刊印批判"四人帮"专辑《春节演唱材料》，1982年出刊《宝鸡剧稿》，收编《老管新传》、《太守府传奇》和《奇人怪事》等三个剧目。并经常组织、召开剧本改稿会、剧目创作研讨会和各种艺术理论讲座，培养作者。在繁荣和发展该市艺术创作方面起到了重要作用。

陕西省文艺创作研究室 戏剧研究机构。1972年10月成立于西安东木头市一百七十二号。鱼讯任主任，王汶石、常曾刚任副主任。贺鸿训任戏剧组组长。主要研究成员有王治国、杨志烈、杜涛、黄笙闻、姜鸿章等。业务任务三项：（一）调查研究陕西各地戏剧创作现状，指导全省戏剧创作活动；（二）组织开展戏剧评论，辅导各地戏剧创作，处理有关作者来稿，编印戏剧学习资料；（三）组织建立各地戏剧创作机构，发展创作队伍。先后共主办全省性戏剧创作座谈会三次，参加省、地、县戏剧会演三十余次，观摩节目三百余出，调查

撰写调查报告十余篇，发表评论文章五十余篇，重点辅导加工《煤海春潮》等剧目三十余出，编印戏剧学习材料七种，1978 年 12 月奉命撤销，戏剧研究人员大部分分配到陕西省剧目工作室和中国剧协陕西分会工作。

渭南地区文艺创作研究室　1979 年 5 月成立，1980 年元月正式办公，原名为渭南地区文艺创作室，1980 年更名为渭南地区文艺创作研究室。主要任务是组织辅导戏剧创作、开展戏剧创作理论研究和创作戏剧作品。刘星照任主任，代志宏任副主任。设创作组、研究组和编辑部。编制十五人，戏剧干部有刘星照、汪浔、谢蒙秋、王禾、吉振坤、侯振华、史育民、谭留根、谭兆文、王援朝、代志宏等十一人。经常组织戏剧讲习会、导演学习班，召开戏剧作品讨论会、传统剧目改编工作会议，组织交流创作经验，分析研究形势等。所办戏剧刊物《西岳》，主要刊登剧本新作，戏剧理论、评论和剧史研究成果等，颇受欢迎。近年来经创研室辅导创作的作品有《满院春光》(李新庆编剧，获省级评比三等奖)、《葫芦坝》(潘渊、张玉枫改编，获 1982 年省级评比三等奖)、《猪娃迷》(李新庆编剧，获省级三等奖)，还有该室干部谢蒙秋编的《素娘刺宫》、《梨园春秋》等剧，均获好评。

陕西舞台美术学会　1981 年 4 月 14 日在西安成立，隶属中国戏剧家协会陕西分会。会长刘安华、秘书长蔡恬、副秘书长王治国，会员有一百一十七人。该会旨在团结全省舞台美术工作者，开展各种学术活动，并关注当代科技发展成果，以便应用于舞台美术，提高其制作水平。1981 年 9 月在省展览馆举办了《陕西省首届舞台美术展览》。1982 年 12 月将七十二件陕西优秀舞美作品，选送北京参加《全国舞台美术展览》，并组织了全省二百余名舞美工作者赴北京参观。在此期间，还组织了美国舞台美术家包曼的报告会，听讲者达七十余名。

汉剧艺术学会　群众性汉剧研究团体。1981 年 11 月 30 日在安康县成立。隶属中国戏剧家协会陕西分会。名誉会长袁光，会长王道中，副会长武新艾、毋玉梅。秘书长王林夫，副秘书长张伍成、陈醒民，委员十二人。设史料、剧目、音乐唱腔、表导演与舞台美术等部门。聘请艺人杜建德(旦)、周顺义(须生)、雷鸣震(须生净脚)等九人为顾问。吸收黄贤明、武新艾、毋玉梅、杨明灿、王道中、虞竹萍、余书琪等十一人为会员。学会宗旨：团结全省汉剧工作者，提高汉剧创作与表导演艺术水平。在此宗旨下，曾组织人力对汉剧的史料进行汇集、整理并对其现状进行了研究；还开展了创作、表演辅导和艺术改革的尝试活动。

作坊与工厂及其他

聚庆福戏装作坊　戏曲服装厂坊。清光绪十五年(1889),创建于西安。作坊主姓陈(佚名)。址设西安市城隍庙西道院(今建华西巷)。系以制作出售戏曲服装、头盔、鞋靴等项为主的大型作坊,素以做工精细、考究而享盛名,产品远销西北诸省及山西、河南等地。

清光绪二十三年,地方政府约请陈师率人为西安剧院制作屏风,因造价昂贵,中途辍止。此半成品于民国三十五年(1946),在西安亮宝楼展出,其工艺被人称"绝"。

清宣统三年(1911)辛亥革命后,址迁城隍庙大殿东侧,易名"振兴福",由陈师之子陈景福(陈三)、陈景寿经营,生意更加兴隆。西北乃至全国许多戏曲名家纷纷来此订做戏装。以"闪帽翅"闻名的蒲剧名演员阎逢春所戴的纱帽便出自该坊。抗日战争期间,京、沪两地沦陷后,梅兰芳、程砚秋、尚小云、常香玉、王秀兰、王存才等著名演员皆来振兴福订做戏装。1951年,陈景福之子陈天鸣继承祖业,改"振兴福"为"振兴戏具工厂"。该厂1954年合营于西安戏剧服装工厂。

泰源涌戏庄　泰源涌戏庄是汉中城最早制作和经营戏装的专业商行。民国十九年(1930),由原来制作绸片花、糊纸盒的民间艺人曾泰春自筹资金创办而成。址设汉中市中山街六号,庄内工人多系曾家子弟。请有刺绣工人多名,以民间社火、寺庙神像的袍、帽为样品,逐步摸索,试制戏装、头盔等产品。早期的产品主要销售给耍社火、唱小戏(木偶)的和部分戏曲班社。随着工艺水平的提高,产品式样的更新和丰富,逐渐吸引了安康等地戏曲班社的主顾。

民国二十九年前后,与陕西交界处的甘肃、四川等省的部分班社也远道而来,购置"泰源涌"的戏装。此时该庄已发展到十余人,并有加工把子毛坯的木器社。产品齐全,应有尽有。包括各种硬头帽、软头帽、戏装、靴子和兵器。1956年,公私合营。曾泰春响应号召,将全部资产与工人投入汉中市第一服装厂。结束了"泰源涌"二十六年的历史。

光武制景公司　戏曲制景机构。民国三十六年(1947),创建于西安。陶渠任经理。是一个融脑、体劳动、艺术科研与创造发明于一体的民营商业机构。址设北大街南段左侧(今人民剧院对门),后迁西大街桥梓口。主要技师有倪师、杨师、王师(均佚名)等。分别管理美工、电工与木工。1953年,以陶渠、蔡鹤汀、蔡鹤洲、林金秀、区丽庄、郑乃光等人为骨干,陆续培养出黄厚明、关宏、冯旭、王仓林、梁雅山、李健、陈英、关傅英、周杰、王宏、时文连等一百余名专业制景人员。

该公司以长安大舞台为主,首先采用大型电光布景(俗称电打布景,今称灯光布景),轰动了古城西安。电打布景迅速普及到市内各大剧院及外县数十个剧团。1957年,光武制

景公司解散。

西安市戏剧服装厂 戏曲服装工厂。1956年由西安市原振兴、新兴、星火、泰盛公四家戏剧用品作坊合营而成。1958年改为国营体制。址设西安北大街二府街街口南侧。

该厂设有裁剪、戏衣、道具、寿衣四个车间，下设两个销售门市部。计有职工二百七十余名。主要生产传统戏、现代戏戏装以及头盔、鞋靴等戏剧用品，也生产中外民族舞蹈服装及全套舞台装置。设备齐全，做工精细。产品销售陕西、山西、甘肃等地。曾为大型历史剧《秦俑魂》、《唐长安乐舞》及民间舞蹈《安塞腰鼓》制做服装，受到中外观众的好评。还为电影《血溅画屏》制作全套服装，受到观众赞赏。

陕西省戏剧服装工厂 戏曲服装、道具工厂。1957年秋成立。创始人高善斋、高云鹏父子。

1949年，高氏父子针对西安戏装落后的现状，创立了家庭作坊——隆昌戏具店。1952年扩建为隆昌戏剧工厂。高云鹏任厂长，主要技师有戴胜昌、张永良等。1956年公私合营后，定为国营性质。并同新声京剧团合并，改名国营新声京剧团戏剧服装部，隶属陕西省军区政治部文化科。1957年秋，移交陕西省文化局，从省京剧团分出，扩建为陕西省戏剧服装工厂。刘青山任厂长，高云鹏任业务主任，负责生产、供销与企业管理。精制各类花素戏衣、盔帽软巾、朝靴彩鞋、胡须头套、梢子网子、刀枪把杖、点翠钻石，有手绣、机绣、勾金、平金等种产品。主要供应陕西省、地、县属剧团，以及西北五省各级剧团。北京一些剧团（前门、崇文等区）亦曾前来订货。

该服装厂后受极左路线干扰，于1964年奉命撤销。技术工人被迫改行，传统工艺随之失传。

长安书店 戏曲读物出版机构。1949年在西安创办。创始人王淡如。址设钟楼东侧，今西安文物商店地盘。由西安市文联、文化局与该店联合组成“西北通俗读物编委会”，出版群众性通俗文化读物，通过该店向社会发行。在热心群众文化事业的王淡如先生与众编辑的苦心经营下，其出版物以形式多样，价格低廉，受到西北各地戏剧工作者及广大读者的欢迎。剧作家田益荣、王绍猷、谢迈迁、薛兰生、王槐蔚等人，既是该店出版物的撰稿人，又是业余编辑。王淡如先生除任主编外，亦写有不少剧本。该店先后出版的秦腔、豫剧、京剧、歌剧、陕西快书、秦腔音乐、山东快书、陕西道情等戏剧作品四百零八种，为丰富群众文化生活和戏曲团体的演出剧目，做出了贡献。

西凤世兴画局 戏曲木板年画作坊。凤翔县南肖里邰姓创建于清顺治二年（1645）。系墨线印刷，人工着色。主要雕制的戏曲版画有《狮子洞》、《通天河》、《无底洞》、《白骨精》、《孙悟空三盗芭蕉扇》、《六月亮经》、《董永献杯》、《水淹金山寺》、《西湖借伞》、《四郎探母》、《李逵夺鱼》等。清乾隆五十五年（1790）其后代邰顺继承经营，更名万顺画局。清道光十五年（1835），传给后代邰润主办，又易名世兴画局，改用木版套色，雕绘艺术得到进一步发

展，主要经营墙画和窗格画。墙画分大、中、小型。大、中型墙画，多雕绘《白蛇传》、《蝴蝶杯》、《五典坡》以及《水浒》、《三国演义》、《封神演义》、《西游记》等戏曲年画，且已进入成套生产，一套多达三十多幅。小型墙画，共有四十多种，有《黄河阵》、《全家福》、《忠保国》、《双美人》等。主要用四川土制竹纸印刷，线条简练有力，人物面部造型俊俏生动，擅用大色块染色，鲜艳悦目。

辛亥革命后，随着新的思想文化潮流的兴起，世兴画局的戏曲版画生产，从内容、形式到工艺。都进行了新的改良和提高，并借鉴了河北省杨柳镇年画的制作手法，面貌为之一新。二十年代后易由郜怡经营，民国十八年到民国二十一年(1929—1932)，画局生产达到历史最佳水平，年产量高达四百二十万张，运销西北各地。抗日战争开始后，因战乱和灾荒，营业日渐衰落，年产几万张不等。建国后逐渐复兴，1979 年成立了南肖里村民间工艺研究会，恢复创制新版一百七十多幅，年产量达一百五十多万张，多次参加轻工业部及陕西省民间工艺美术展览。戏曲版画生产又呈发展之势。

演 出 场 所

陕西的演出场所最早为隋、唐时代的戏场，宋钱易《南部新书》就有“长安戏场，多集于慈恩，小者在青龙，其次荐福、保寿”的记载。宋司马光《资治通鉴·宣宗纪》亦云：万寿公主曾于“慈恩寺观戏场”观戏。隋、唐盛行歌舞百戏，戏场名称亦有歌场、舞台、舞筵、锦筵、乐棚等多种。其布局与建筑形制有露天与室内之分。广大乡村多采用木杆和芦席搭制的露天戏场，所谓“腾踏游江舫，攀援看乐棚”（唐元稹《哭女樊》诗）就是露天戏场的真实写照。室内戏场多系宫廷和达官显贵所筑，除设有舞台外，还建有观众看棚。《隋书·音乐志》云：“每岁正月十五日，于端门外，建国门外，绵亘八里，列为戏场”，从昏达旦，以纵观之，故戏场亦谓之场屋。”隋、唐歌舞百戏演出场所，因久经沧桑，其建筑实体无存，细貌亦难考知。

宋代出现了杂剧，陕西演出场所发展为乐楼形制，迄今多数已毁，仅有大荔县朝邑镇大寨子村东岳庙岱祠乐楼一座，营造法式为典型楼亭式建筑。台基平面上环立通柱，撑起屋架，重檐歇山顶。除通柱、金柱上下有明显收分外，梁架结构亦逐层收分，整体建筑呈塔形。下层柱间砌墙，构成乐厅，为奏乐之处；二层为木板棚面，亦为听乐之所。该乐楼系陕西现存建筑时间最早的演出场所之一。

金元时期，院本与杂剧为当时戏曲主要的演出形式，演出场所有两种形制。其一，长安等都市，多用勾栏式建筑，如元人李好文《奉元长安城图》中就载有勾栏一处，因原物不存，具体建筑形制不明。其二，广大乡村多建造适于戏曲演出的露天戏楼，可知者有四处，分布于关中东府和西府地区。东府韩城三处已毁，唯元至元十七年（1280）所筑的西府岐山周公庙戏台现仍保存。戏台为杆栏式建筑，台基由四排木柱上棚楼板组成，单檐歇山顶，所有檐柱与平柱均用方形木柱，下施素覆盆式柱础，前檐枋上无雕木与彩绘，造技简陋无饰。虽经历代修葺，但基本保持元代风格。

明清两代，皇家及各级官府建置道会司，推崇儒、道、佛三教，到处敕寺建庙，大兴酬神赛会之风，陕西戏台（俗称戏楼）建筑倍增，遍及各地。据 1980 年各地文化文物部门普查，全省清以前的戏台计有三千余处，现存者一百三十余处。富庶的关中平原不仅村村建有戏台，就是地处偏远的陕北和陕南各地山区，也是神庙与戏台林立，处处可见。如陕北的神木县黑木头沟，三十公里长，就建有戏台十五处。绥德仅有几十户人家的吉镇，街东、街西、街南也修有戏台三座，至今仍保存完好。明清时期，演出场所建筑风格与营造法式，有了明显

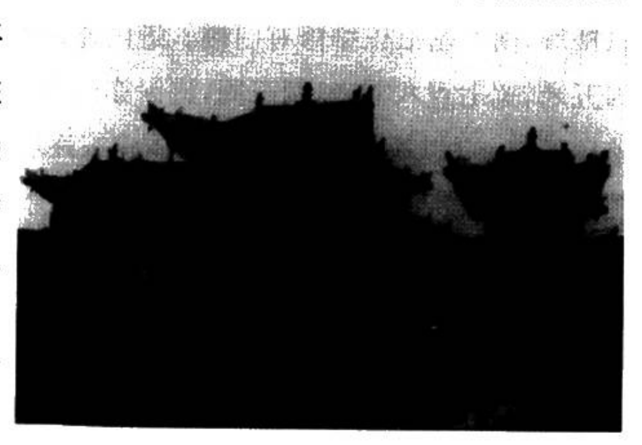
的演进和发展，具体表现在：①戏台已成为整体庙院建筑的一个有机组成部分，多建于庙院山门处，与正殿、献殿相对，均处于庙院的中轴线上。②建筑形式随各地建筑民俗相异而有不同。汉中、安康、商洛等陕南地区，地处秦岭以南，属长江流域，建筑形制多显江南风貌，一般为杆栏式建筑，台基概由木柱上棚楼板组成。关中平原位于秦岭以北，富有北方建筑风格，多系砖石砌基的台基式建筑。陕北高原，因民间习居窑洞，戏台也多为卷窑式台基建筑。③戏台上部一般为大屋顶式，有重檐和单檐之分，也有歇山顶、悬山顶、硬山顶和卷棚顶之别。经济条件差的，多覆以灰色板瓦，富裕地区多以琉璃筒瓦盖顶。个别贫穷山区，也有用青石板覆盖者，如陕北清涧曹家塔娘娘庙就是一例。④戏台布局基本适应庙会酬神赛会演出的需要，其建筑格局有二连台式、三连台式、并台式、品字台式和对台式。⑤戏台观戏场多为开阔的露天剧场，小者能容纳数千名观众，大者则可容纳万人以上；且多数从台前到正殿是斜坡状，向后逐步升高，保证站在最后的观众也可以看到台上演出。⑥注意增施特殊设备，如前台两侧修建八字音墙，台上悬置斗八或斗四藻井，台面下埋大口瓷缸等，以增强舞台收音及音响共鸣效果。⑦前檐枋额和台中木屏注重雕饰，多施有彩绘和木雕，造技精美华丽，富有明显的装饰美。⑧戏台形体比宋元戏台高大，台面宽畅，符合明清地方戏曲因脚色行当增多，场面扩大的演出需要。除此，明清时代，为满足节日喜庆的娱乐演出需要，陕西民间还有搭制草台的乡俗。草台以木为架，芦席掩体，欲演即搭，演后即拆，年复一年，形成定规。

清宣统三年(1911)，辛亥革命后，随着资产阶级所领导的戏曲改良活动在陕西的兴起和发展，除广大乡村仍沿用庙会戏台演出外，西安等大、中城市的演出场所已开始向室内营业剧场发展(又名戏园、剧园、舞台)。民国五年(1916)陆建章在西安新建的宜春园剧场，开了城市营业剧场的先河。民国六年，易主于易俗社。剧场建有舞台和观众厅，中间池座设有靠背木椅座席，两边栏杆外增施站席，站席楼上建有包厢，采用售票对号入座形式作营业演出，成为民国时期陕西城市戏曲演出场所的基本形制。二十世纪三十到四十年代，延安所建的延安大礼堂剧场，榆林、绥德所建的中山堂剧场和西安正易社剧场等，都是此类剧场的代表性建筑。一些剧社、行会、班头因财力不足，为进行营业演出，也建造了一些以铅板等盖顶，以芦席等裹体的室内演出和观戏的剧场。如西安三意社剧场、正俗社剧场、集义社剧场、夏声剧院、长安大舞台、民乐园戏院、国民戏院，及山西会馆、福建会馆与银匠会馆舞台等。除西安外，宝鸡、咸阳、渭南、汉中等地也建筑了一些此类剧场。影响所及，还出现了一些家庭剧场，小者如民国十三年西安京剧票友阎甘园所修的小舞台，可容观众百余人；大者如四十年代，洛南县古城镇大财主广福祥为满足该家三百口人的娱乐之需所建的福祥剧场，内设有观众座席五百余位。以上诸类剧场的出现，标志着陕西戏曲演出场所开始进入了一个文明进步的阶段。

中华人民共和国建立以来，陕西剧场建设事业发展迅速。同整个社会主义戏曲事业的发展始终保持着同步前进的状态。据 1982 年底统计，省、地、县各级修建现代新型剧场一百二十一座(含影剧院)，无论从旧剧场改建，或另起炉灶新建，其舞台装备、剧场设施都一

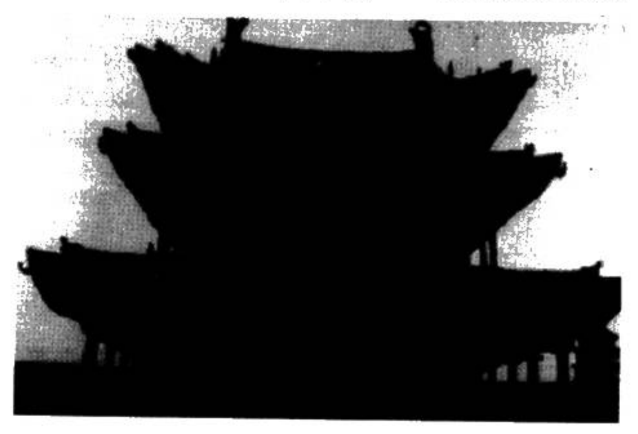
应俱全。营建法式也不断发展，五十到六十年代多为砖木混合排架结构；七十到八十年代，又多发展为钢筋水泥建筑；还有一些剧场采用了框架结构，形体富丽壮观，更趋于现代化。与此同时，随各地大批庙院旧戏台的拆除，广大农村、工矿、学校和部队还建筑了大批的砖混或钢筋水泥结构的现代室内剧场和露天剧场八千余座，分布全省各地，成为广大城乡群众业余演出的主要场所。

澄城城隍庙乐楼　位于澄城县城西街南侧城隍庙山门处，坐北向南。原名城隍庙神楼。创建于唐贞元十三年(797)，明万历十年(1582)整修重建，更名乐楼，始为今貌。石柱石础等部分构件仍为唐时原物。明清以来屡经修葺，则呈现出了明代风格。最后一次修缮为1980年10月到1981年10月。系省级重点文物保护单位。



乐楼由三部分组成，中间乐楼为主体建筑，两边为钟鼓楼。乐楼系通柱式木架结构，由前檐两边石柱四根，木柱两根，后檐木柱四根，中平柱两排各两根，两边石制山柱各六根撑起梁架，均用素覆盆式柱础。上部为重檐三滴水歇山顶，琉璃筒瓦覆盖，釉彩牡丹置脊，龙头兽吻高翘两端。顶部两边有琉璃山花，垂鱼县空，一层上部悬置斗八藻井，水粉彩绘一新。楼上层四面枋上承有三踩双昂斗拱五辅作，中层四面承置两踩双昂斗拱五辅作，一层为一踩斗拱六辅作，枋内均为卷头。各层四角角梁远出，与垂柱及角拱相接，翘起角檐。一、二两层四周建有廊房，中间为乐庭。系奏乐演戏酬神之所。

大荔东岳庙岱祠乐楼　位于大荔县东十五公里处的朝邑镇大寨子村东之东岳行祠内。又名岱祠岑楼，坐北向南。省重点文物保护单位。建于北宋政和八年(1118)，古人有诗云："岱祠灵结芮城胎，宋代岑楼势壮哉"，岱祠为东岳庙的别称，岑是小而高的意思。据清康熙五十一年(1717)《朝邑县后志》(1959年朝邑县合并为大荔县)所载："东岳行祠，一名崇佑观，宋政和八年(1118)敕建，有碑记祠"。明代曾有重修，现存建筑多系明代建筑风格。具体重修年月不详，只有清乾隆六年(1741)《重修东岳庙记》云："东岳庙不知建自何代，重修于唐，敕建于宋，再扩于明"。近从祠内发现清道光二十二年(1842)镌刻石碑一通，上载此时祠内建筑仍有"寝殿、座殿、献殿、长阁、香亭、牌坊、舞乐



楼、东西戏台"等。舞乐楼即岱祠岑楼，现东西戏台等建筑全部毁除，唯有岱祠乐楼独存庙中。民国二十三年(1934)，经我国著名建筑历史学家梁思成及近年陕西古代建筑专家鉴定，认为此楼历代重修，多照宋建法式复制，宋代部分建筑构件仍被采用，并长期保留。乐舞楼内现存两根金柱，粗壮而高，上下两端各有三至五厘米的明显收分，下端置有素覆盆式石础，均系宋代建筑原件。《朝邑县后志·东岳行祠》云"知县王兆鳌捐修事在康熙四十九年(1710)"，为历代修葺可见载者之一。

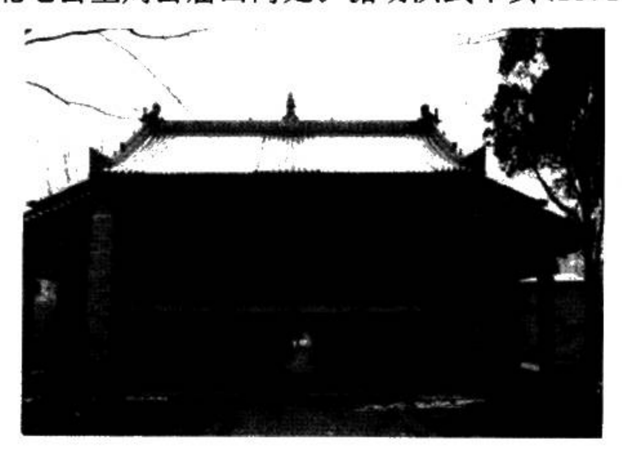
乐楼系台基式建筑，通柱式木架结构。通体高十米，台基为长方形，基高两米，四周筑以矮墙，南面基沿正中修有门楼。进门通过廊房可入乐楼正庭。乐庭亦呈长方形，长八点四五米、宽七点八零米，阔三间，进深亦三间。四周墙内竖落地木柱各四根，直通楼顶，撑起整体屋架。并以挑枋承托出檐，整体建筑逐层收分，似成塔形。楼上为重檐三滴水歇山顶，琉璃筒瓦覆盖，举折平缓，釉彩牡丹砌合成脊，琉璃龙头兽吻相对而立。两边山花均施釉彩龙虎装饰。一、二两层主楼四周环以回廊，二层亦出挑回廊和腰檐。一层廊柱与乐亭间距二点七五米。廊额上有卷头而无斗拱。二层四周枋上各承一踩单昂斗拱十辅作，三层四周各置五踩双昂斗拱五辅作。二、三两层四角均施垂柱，与角拱及角梁相接，翘起角檐，出跳深远。一、二两层廊房脊上正中竖有琉璃彩牌一块，上题"崇佑观"三字。乐庭正中金柱两根，上支棚木与楼板已毁，仰头可直视楼顶。乐庭周墙与一层廊房等高，系文人雅士听乐之处。二层有柱无墙，为民间奏乐祈神之所。民国二十三年(1934)，梁思成所摄楼照，乐楼南端广场东西两边各竖有盘龙铁旗杆一根，高至八米，今已无存。

韩城北营庙戏台　位于韩城市北街西侧北营庙内。金兵入陕，驻兵于此，共设五营，此为北营，故名之。庙为金代所建。戏台亦初建于金，经历代重修，基本形制如初，仍保留有金元大额枋，覆盆式柱础等早期形体。枋额及斗拱等部构架多为清代重修所改制。



戏台为台基式建筑，台梁木架结构。分前后两部分。前台为单檐歇山顶，后部卷棚悬山顶，灰色板，筒瓦覆盖。五架梁上托三架梁，立蜀柱上施脊檩，顶面举折平缓。台面呈长方形，通面宽八点一米，总进深五点一米，台基高出地面一点四五米。台面上空垂柱下悬，承以斗四藻井。前檐柱四根，将台面分为三间，中柱两根将进深分置两间。前檐柱上托大额枋、栏额枋和平板枋。枋上置有斗拱五朵，柱端及正中为如意斗拱，两边空间加施两踩斗拱两辅作，屋内为卷头，无昂拱之设。斗拱上托随梁枋与挑檐枋，翘起屋檐，举折平缓。前檐两端角梁斜出，角檐起翘深远。大额枋上巧饰五朵莲花垂柱，并施夔文木雕和彩绘。主台两边原无山墙，呈三面观式。现为韩城市百货公司仓库，四周均以墙封闭。

岐山周公庙戏台 位于岐山县城西北七公里周公庙山门处。据明洪武辛亥(1371)王祎《谒周公庙记》碑文所载,周公庙创建于唐代之前。唐大中二年(848)、宋元佑元年(1086)、金兴定五年(1221)均有重修。碑文云:"元初庙尽废,至元十七年(1280)","仍请李天乐真人重建,既成,其徒就守之,今庙是也",其庙中,"正殿前有戏台为巫觋优伶之所集。"证明今之戏台,为至元十七年所重建。明以来历有重修,建筑规制亦有变更。



戏台位于正殿与山门中线正中,坐南向北。系杆栏式建筑,单檐歇山顶,灰色板瓦覆盖,龙头兽吻置脊。前檐柱上承大额枋、栏额枋、平板枋和挑檐枋,枋上正中龙形卷头斗拱居中。台面原呈三面观式,现改建为一面观式。台中有木屏相隔,分前后场,后墙以花纹木板装饰。台面通宽九点二米,前台进深三点九米,基台高出地面二点四四米。

台基由四排木柱上棚楼板构成,中间置一通道,由此通过可进入庙院观戏场。戏台两侧建有耳房,成半回廊式。前檐柱、中柱及后侧廊房中柱均施素覆盆式柱础,当为元代建筑遗物。两边耳房柱下均用三层鼓镜形与八角形复合柱础,全为明、清补修时所改制。

戏台南端,东西两侧,又各建戏台一座,与此台呈品字形,均系砖砌台基式建筑,据碑文所记,系民国二十三年(1934)和二十五年(1936)所重建。其始建年代不详,为周公庙会演对台戏时所用。是陕西由三台构成联台式建筑之一。

洋县城隍庙戏台 位于洋县城内城隍庙正南广场。据《洋县县志》记载,始建于明洪武四年(1371)。现属县级文物保护单位。



戏台坐南面北,杆栏式建筑,由三个戏台组合而成。下由木柱架起棚板组成台基,台基高出地面两米。基上分置三个并列台口,通面宽十二米,每个台口宽四米,进深三点五米,可同时作赛戏演出。前檐柱四根,将台面分作三间,台内中柱四根,将进深分作两间。上为重檐歇山顶,盖以灰色筒瓦。牡丹花脊透空。上下四角由两层角梁挑檐,飞檐远翘。前檐有柱头枋、平板枋和撩檐枋。枋上托以五踩双昂斗拱。中檐枋上精饰彩绘多幅。每年农历八月初二为其会期,一般均有二至三台戏曲作赛会演出。

彬县城隍庙戏楼 位于彬县城内东大街路北城隍庙内,坐南向北,与正殿相对。据

庙内石碑记:戏台为“明宣德四年(1429)十二月二十七日重修。”始建年代不详。1982年彬县政府拨款再次补修彩绘。

戏楼总体三间,杆栏式建筑。重檐歇山顶,灰色筒瓦覆盖。台面通宽十米,深六点六米,台基高出地面二点六米,龙头兽吻置脊。角梁迭出,檐角起翘。舞台中间以木屏相隔,后台深一点七米,檐柱上承柱头枋、平板枋和挑檐枋。枋上油漆彩绘花卉图案。下檐施三踩双昂斗拱九朵,中檐七朵,上檐五朵。戏台上空悬斗八藻井,八卦悬顶。柱础两层作,上为鼓镜式,下为八角式。戏楼后墙正对山门,台基下有通道,直通庙院。戏楼两侧,建有耳房。每年农历正月十五、四月初八、七月二十二日为会期,皆有会戏演出。(见彩页)

佳县白云观戏台　座落于佳县白云观四门与正殿之间,坐南向北。创建于明万历三十三年(1605),清雍正、乾隆、同治年间均有重修,已变更原制。

戏台为卷洞式台基砖木建筑。台基高二点七五米,由三个并列石砌卷洞筑成(南北走向)。中卷洞为四门,系至正殿的通道,两侧卷洞为库房。台面通宽十一点八五米,台口宽七点五米,表演区深五点二米,后台深二点零五米。戏台有前檐柱四根,中柱四根,后墙柱四根,分台面为三间。单檐歇山顶,琉璃筒瓦覆盖,用虎纹瓦当。脊上有龙形兽吻,四角梁头均有龙形头套,各悬风铃一个。檐柱上有大额枋、平板枋、撩檐枋和栏额枋。下置飞龙木雕雀替。大额枋上有无昂一踩斗拱九朵,上有龙形卷头。枋上有花木与图案彩绘。戏台中有木扇屏风,分前后场,上下场门上部分别书有“金声”、“玉振”四字。木屏风正中下方有四幅山水画屏,上部有楷体“韵叶钧天”四字。屏风各部均有故事人物、花草及图案彩绘与木雕。戏台台口比正殿前观戏场高约一米。(见彩页)

韩城城隍庙戏台　座落于韩城市东街城隍庙内(现系城关中学校舍),坐西向东。原为东西两台,现存西台,东台已毁。创建于明万历四十四年(1616),历代均有重修,现保持有明代建筑特征,部分构造已改为清代法式。



戏台为台基式建筑,五架梁屋架结构。重檐十字歇山顶,灰色板、筒瓦覆盖,琉璃牡丹置脊。山花透空,吊有木制垂鱼。台以隔扇木屏将进深分作前后两间(即前后场)。隔扇上部花心书有“歌舞台”三字。台面呈长方形,通面宽九点三米,总进深四点八米,台基高出地面一点二九米。舞台上空悬以八角覆斗形藻井,上部有球形蟠龙顶心,四周施以水藻彩绘。前檐置方形木柱两根,上托大额枋、平板枋和栏额枋。平板枋上斗拱五朵,中为补间如意斗拱,余为双斡五踩四辅作建造。顶部枋上有转角双昂五踩斗拱两辅作,双昂五踩补间斗拱五辅作,支起上下挑檐枋和随梁枋,架撑四边屋檐,出跳深远。四角并置垂柱

与斗拱斡相接,翘起角檐。主台呈三面观式,两侧修有耳房。每年农历八月二十日为庙会日期,当地民众须请两台大戏于此赛台演出。

扶风城隍庙戏台　座落于扶风县城东大街南侧,与城隍庙隔街相望。坐南向北。明崇祯六年(1633)知县王国训创建(清嘉庆《扶风县志》)。



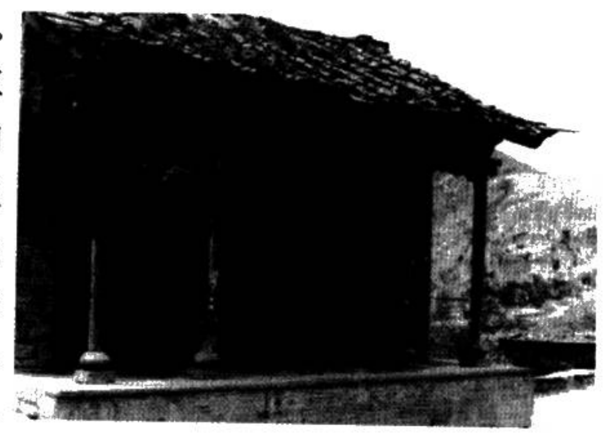
戏台为台基式建筑,台基系青石条所砌。上部为单檐歇山顶,灰色板瓦覆盖,龙形兽吻高置脊端。由前檐柱六根、中柱四根、后墙柱四根撑起屋架。前檐柱端上托柱头枋、栏额枋和挑檐枋,枋上辅有两踩斗拱六朵。两边柱端架有两踩双昂斗拱各一朵,上举两层角梁,翘起四角屋檐,出跳深远。台面正中以木屏相隔,两边设上下场门。木屏上方正中横悬匾额一幅,上书"钧天雅奏"四字。左右两边山墙壁上施有"牧羊万世忠"和"挂剑千古仙"等戏曲壁画。戏台呈三面观式,台面通宽九点六米,前台进深三点八米,台基高出地面一点九六米。台前大街,即为观戏场,每年庙会,必有戏班于此献技作场。

户县甘河镇东岳庙戏台　位于甘河镇东一公里许(今户县二中),庙内原有大小两座戏台,均坐南朝北。小戏台今已拆除,大戏台在五岳殿北五十米处,面向正殿。庙内现存残碑《东岳天齐仁圣帝》碑记记载,此戏台建于"大明成化二十二年(1486)"。清康熙十六年(1677)和光绪七年(1881)有重修。



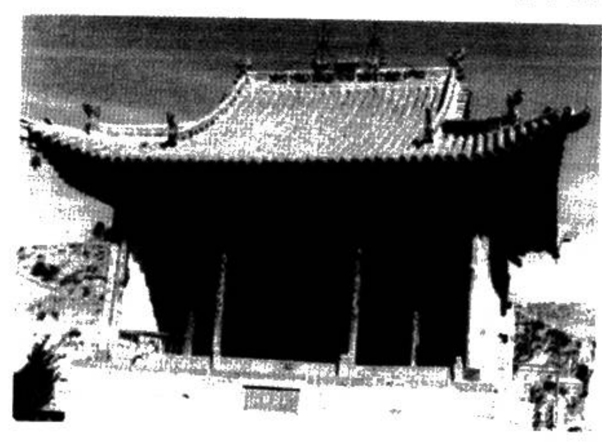
戏台为台基式建筑。五架梁结构。单檐歇山顶,前坡宽大,出檐深远,檐角高扬;后坡窄小,双角微翘,落于山墙,与墙头相齐。屋面用灰色筒瓦覆盖,前坡有侧脊,可谓七脊八兽。舞台平面为四步架,进深二间。台基高一点三米,台口宽四点八米,进深五点六米。戏台所用檐柱及平柱,柱础均为三层,上为鼓镜式,中为八面形,下为变形须弥式。栏额至角柱出头,无雀替。斗拱卷刹弧线较硬。前檐斗拱,明间有四朵,次间两朵,稍间、角柱各一朵,均为装饰性双昂五踩斗拱,原油漆彩画已剥蚀。1982年重修时做旋子式彩绘,同时将屋顶改建为假歇山顶。该庙每年农历三月二十八日逢会,会期六天,有时二十一日起会,连续十天。每会必演戏,先在小戏台演三天,再在大戏台演三天;有时两台同演相互赛戏。

清涧曹家塔娘娘庙戏台　座落于清涧县郝家堰乡曹家塔村娘娘庙内,坐西北向东南。创建于清雍正十二年(1734),乾隆年间有补修。



戏台为台基式石木建筑，平面成长方型。台基高一点三米，台口宽七点零五米，表演区深四米，后台深二点三五米。戏台有前檐柱四根、中柱四根、后墙柱四根，分台面为三间。五架梁屋架，屋顶为硬山式，由当地所产青石板覆盖，无瓦当。前檐柱上有大额枋、擦檐枋和栏额枋。均施图案彩绘，大额枋上有无昂补间斗拱五朵，云纹卷头。戏台原有隔扇屏风，两边分上、下场门，上部分别刻有“妙机”、“奇观”二字。戏台左、右山墙及后墙均由当地产片石砌成，厚零点四二米。墙四边用块石砌成。戏台与娘娘庙正殿对称。是陕北道情演出的场所之一。

绥德义合镇娘娘庙戏台　座落于绥德县义合镇西南的紫台山娘娘庙内，坐东向西。始建于清乾隆四十五年(1780)，清光绪、民国时期均有修葺。



戏台为卷洞式台基建筑，平面略呈长方形。台基高二点一米，宽七点八五米，中有石砌卷洞一个；台面宽六点四米，总进深八点零五米；表演区宽四米；后台深三米，宽四点三米，前台宽于后台。戏台有前檐柱四根，分台面为三间。单檐歇山顶，五架梁屋架，顶上灰色筒瓦覆盖，施虎纹瓦当。屋脊为雕花琉璃砌成，两端有龙首兽吻。四角施以挑檐，出檐深远。前檐枋上有三踩单昂斗拱七朵，左右檐各有三踩斗拱五朵。檐柱上承大额枋、平板枋、擦檐枋和栏额枋，均有花卉和图案彩绘。戏台中有木扇屏风，上部匾额书“碧落云横”四字。上、下场门上部分别题有“麟游”、“凤舞”四字。台基东面正中上部嵌一石匾，上刻“紫台胜景”四字，落款为乾隆四十五年。

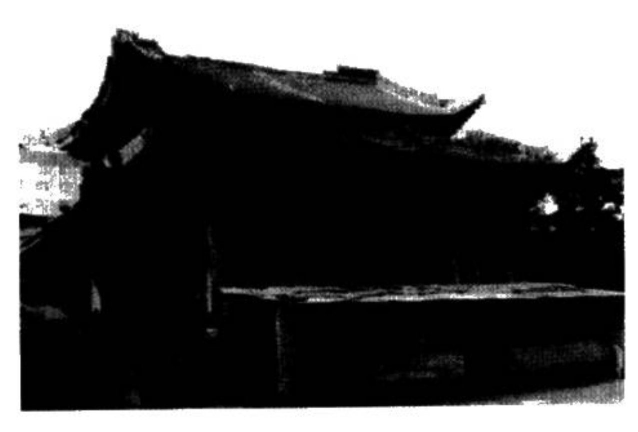
三原城隍庙戏台　位于三原县城北街城隍庙内，坐南向北。据庙内东廊墙所嵌《城隍庙创建乐楼碑记》所载，戏台始建于清乾隆二十二年(1757)，后几经修葺。



戏台为杆栏式建筑。前部系单檐歇山顶，琉璃筒瓦覆盖。脊上龙形兽吻高翘。两边并饰琉璃山花。中立“明月楼”避雷器，高三米。台面呈“凸”字形，系三面观式。通面宽十一点三

米，深八米，台基高出地面三点三米。台上中柱四根，将台面进深分置两间。两边建有耳房。前檐有通柱四根，上托柱头枋、平板枋和栏额枋。平板枋上置如意斗拱两朵，三踩双昂斗拱三朵。四角双层角梁斜出，远挑角檐。台面上空悬有斗四藻井。前檐枋上饰有“海水潮阳”、“夔花对舞”等彩绘图案。台面中屏上书“伶人献技”四字。戏台后部为重檐歇山式。下置中门，与山门相对。戏台台基由四排木柱和棚板组成，下为通道，从山门过台下即为观戏场。柱础三层，上为鼓镜形，下为蔓草纹八角形。台口面对正殿，每年农历八月十二日为其庙会，即约戏班献艺酬神。庙院为观戏场，正殿石柱上设有雅座，为达官贵人看戏之处。

西安城隍庙戏台　位于西大街中段路北城隍庙内，坐南向北，面对大殿，背靠山门。



据《长安县志·卷十六》载：“城隍庙在县治西，前明建，累修于弘治、嘉清、万历，有碑记。皇朝康熙三年(1664)重修。雍正初毁于火，总督年羹尧移秦府木植改建。乾隆三十三年(1768)重修，建乐舞楼”。《咸宁长安两县续志·卷七》载：“光绪十三年(1887)又重修”，并立有“重修城隍庙二门、钟鼓楼、东庑、乐舞楼碑”。

该楼为重檐歇山前带歇山卷棚式屋顶，五架梁木架结构。屋面为五脊六兽，正中有三行，垂脊两侧各两行及四翼角覆盖筒瓦。楼体东南西三面有回廊环绕。舞台基高二点四五米，前沿立檐柱四根，中部立内柱两根，柱高四米，柱径四十五厘米，柱础三层，上鼓镜形，中八棱形，下四方形，明间柱距六米(台口宽)，次间柱距二点六米，檐柱至内柱(前台深)五点一七米，表演区为三十一平方米；两侧文武场面各十三点四四平方米；后台三大间共六十五点九平方米，整个舞台平面宽敞。前檐栏枋上施斗拱九朵，均用琴面双昂；正中施七踩斗拱，角柱施转角五踩斗拱，皆为雕花拱，耍头雕龙首，斗拱周围浮雕云纹。额枋于明间雕五龙腾云；两边的两条龙身下垂于雀替上，形成骑马雀替；东次间额枋雀替雕双凤朝阳，两次间雕双狮戏球。明间檐柱头上贴龙首雕花板，两角柱头上贴凤头雕花板。前檐翼角两侧各施七朵两踩单昂斗拱，后檐施十一朵两踩单昂斗拱。廊檐下施装饰性斗拱三十七朵，无昂，计两侧各十一朵，后檐十五朵。廊檐梁枋下与柱上部间均施雀替。

城隍庙每年农历四月初八与八月中秋逢会，会期三天，定期举行酬神赛戏。

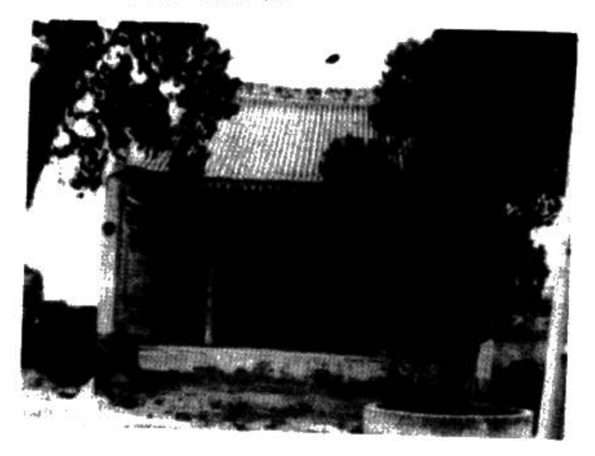
米脂李自成行宫戏台　座落于米脂县北城墙外李自成行宫内，坐西向东，与梅花亭捧圣楼相对。创建于乾隆四十三年(1778)，光绪年间有修补。

戏台为台基式建筑，平面呈长方形。通面宽九点六米，高一点七米，总进深九点二米，表演区面宽五点二五米，后台宽三点八米。前台为卷棚歇山顶，后台为硬山顶。用灰色筒瓦覆盖，着狮纹瓦当，琉璃牡丹砌脊，脊端有龙尾兽吻。台中有中柱四根，将进深分作两间，

前檐有大额枋、栏额枋、平板枋和擦檐枋，均施花草图案彩绘。枋上有无昂三踩斗拱十二朵，上用云纹卷头，两角梁端置有琉璃龙形头套。后台屋顶两边山花吊以木制垂鱼。

前檐两角柱础两层，上为鼓镜式，下为八棱式，台基下埋有瓷缸数十个，可起共鸣作用，增强演出音响效果。戏场两边有两层厢房，为看戏处所。(见彩页)

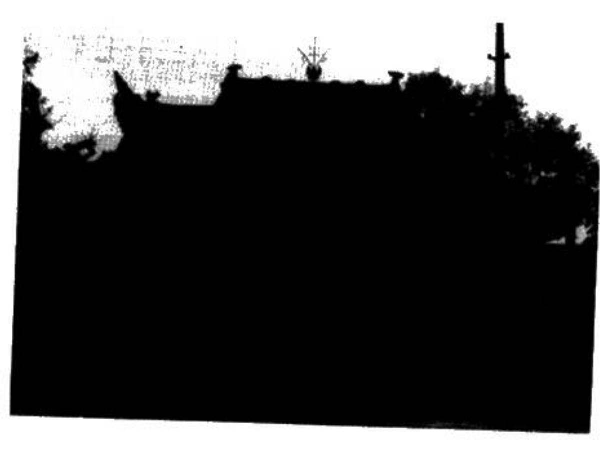
白水仓颉庙戏台　位于白水县东北四十公里处的史官镇仓颉庙山门两侧，系并台戏楼，宜作赛戏演出。





东台创建于清嘉庆二年(1797)四月七日。台基式建筑。硬山顶，琉璃筒瓦覆盖。檐柱四根，将台面分作三间，中柱四根，将进深分作两间。前台称大三间，后称小三间。前檐柱上托大额枋、栏额枋和挑檐枋。枋上施有一踩单昂斗拱，枋下虎头雀替对出。台中有木屏相隔，两边置上下马门。台面通宽八点九米，深八点六米，台基高出地面一点五四米。前台两侧建有八字音墙，可增强音响共鸣效果。西台创建于清咸丰六年(1856)，建筑法式似东台。台面通宽八点二二米，深八点三一米，台基高一点三七米。两台后墙题壁甚多，最早的为蒲邑裕盛班“光绪三十二年(1906)三月二十日”演出《春秋配》、《八义图》等剧题壁。

勉县武侯祠乐楼　位于勉县城西五公里处的武侯祠牌楼北广场内，祠始建于三国景耀六年(263)，历代均有重修。乐楼始建年代不详，今存建筑为清嘉庆十四年(1809)所重修。



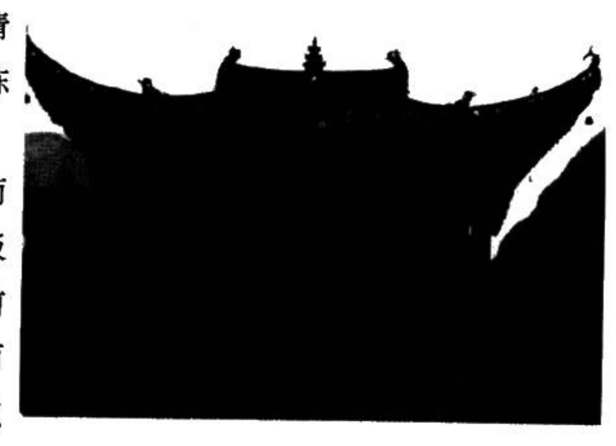
乐楼坐北向南，台基式建筑。重檐歇山顶，灰色筒瓦覆盖，檐口置有瓦当。台面由檐柱四根分作三间，中间为表演区，两边为耳房。上下四角角梁两道撑起角翘，出檐深远。檐柱上托柱头枋、栏额枋、平板枋和挑檐枋。平板枋上装饰斗拱五朵，各枋面部均有花卉和人物彩绘。柱下端支以双层石础，上为鼓镜式，下为正方形。檐柱上出四根撑拱，木雕彩

绘透空，富有羌族文化特色。台面正中置有木扇屏风，分前后台。乐台通面宽十三点五米，台基高一点七米。表演区台口宽七米，进深五点二米，后台进深三点七米。近年重作修葺，面貌焕然一新。

丹凤花庙戏台　座落于丹凤县花庙城船帮会馆内，南临丹江，坐南向北。清嘉庆二十年(1815)为丹江船帮工人集资所建。属省级文物保护单位。

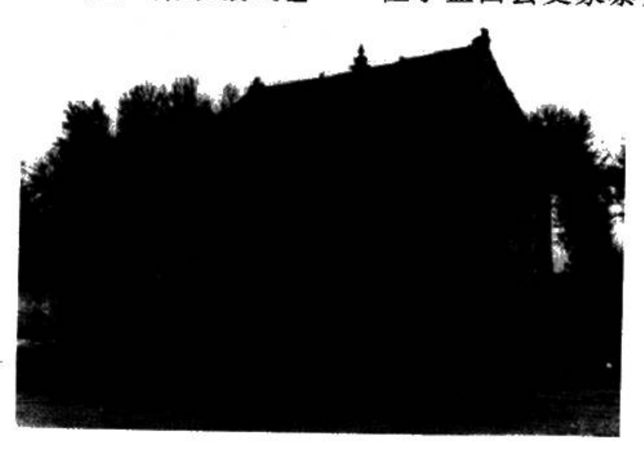
戏台与山门相连，杆栏式建筑。硬山式屋顶，灰色筒瓦覆盖。前檐为重檐装修，分上下两层，上檐由龙形卷头斗拱撑起屋檐，角檐起翘。平板枋上书题“秦镜楼”三字。下檐为装饰精美的如意斗拱，上托挑檐枋，栏额枋上镶匾额一面，书题“和声鸣盛”四字。两边分饰《李白醉酒》与《破宁国》等戏曲木雕。台面呈品字形，通面宽七点一米，进深五米，台基高二点三米，东西两侧设有附台，宽六点二五米，进深五米。附台两边山墙高出屋檐，墙顶置脊，覆以筒瓦。台基由木柱和棚板构成，三面透室，从后墙山门通过台下，即可进入院内观戏场。广场宽阔，可容万名观众，每年农历六月六日庙会，均有戏班献技演出。(见彩页)

柞水红岩寺东岳庙戏台　位于柞水县红岩寺街南段路东东岳庙山门处，坐南向北。清嘉庆二十一年(1816)始建，中梁上书“皇清嘉庆二十一年岁次丙子小阳月，主修人国学陈大漠、李志德”。中华民国九年(1920)重修。



戏台为杆栏式建筑，由前后两部分复合而成。前台为单檐歇山顶，后台为硬山顶，灰色板瓦覆盖，前后两道屋脊均有龙头兽吻高翘。前檐四角用二道角梁支起角檐，出跳深远。台面三间，木板棚面。台面通宽八点六六米，深四点七米，台基高两米。三面观戏，左右两侧设有栏杆，高一点五三米，台口栏杆高零点二一米。台中由木屏相隔，分表演区与后台。前檐柱端上承大额枋、栏额枋和挑檐枋。大额枋上满布彩色戏画，枋下盘龙木雕雀替斜出。戏台上空悬以斗八藻井，人物、鸟兽、花卉彩绘一新。

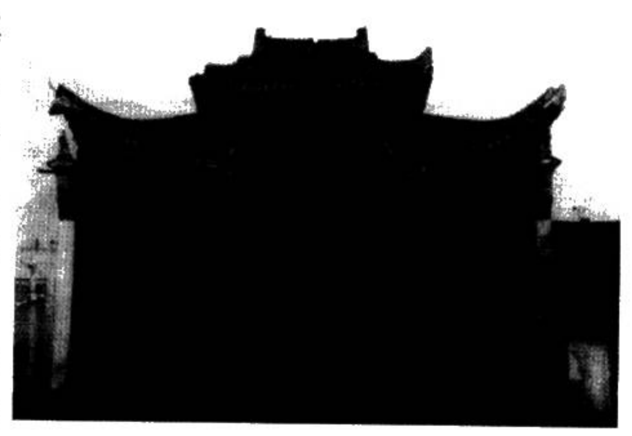
蓝田萧家坡戏台　位于蓝田县史家寨乡萧家坡村，坐西朝东，北临南北大道，面对丘陵山坡，台前广场可容万人看戏。戏台创建重修年代记于戏台基石和前沿；右边基石竖刻“大清道光六年(1826)八月初三日创修”，左边基石竖刻“大清光绪二年(1852)八月十三日重修”，台檐中间石条上横刻“公元一九六五年八月三日修缮”。



戏台高约十米，为台梁式木架结构，屋顶为前坡歇山后坡悬山式，屋面板筒瓦覆

盖。翼角尖端，南挂风铃，北吊雨铃。戏台基高一点九五米，台口宽五点二米，进深四点五米。栏额至角柱上端，皆施斗拱，前檐七朵，侧檐各两朵。明间雀替雕卷草式云纹，次间作装饰性骑马雀替。内柱间有隔扇分上下场门。柱外侧接两面砖砌照墙，上有浮雕之莲藕鱼鹰图。后台三间，进深三点五米。背墙正中原有彩画“龙飞凤舞”四字组成的“张果老骑驴”图，现已剥落。内柱隔扇的背面，有曾来此楼演出的戏班题壁数十条，现存可辨者二十四条(详见文物条目)。

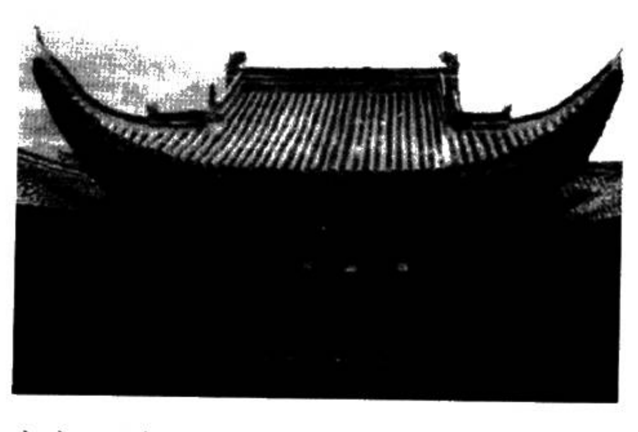
柞水遏云楼戏台　位于柞水县石镇区乾佑村村北坡下。据梁上书题记载，戏台建于清道光十年(1830)，由麻城黄岗商氏所建，原名“帝君庙”。清光绪二十一年(1895)，因被水冲去北角，二十八年(1902)重修，改名“遏云楼”。



戏楼坐东向西，与正殿对峙，系台基式建筑。前部为重檐歇山顶，后部为硬山顶。灰色筒瓦覆盖，凤凰兽吻坐脊，四角起翘，角檐远出。台口有四根檐柱，将台面分作三间。台面呈品字形，为三面观式。台面通宽七点七五米，进深四点六五米，台基高出地面一点三四米。突出部分台面进深为二点八米。台中屏风相隔，两边分上下场门。前檐额枋上悬匾额一块，上书“遏云楼”三字。台基正中建有洞式通道，即为山门，通过孔道可进入观戏场。

略阳江神庙戏台　座落于略阳县城南街江神庙山门处，坐西向东。创建于清道光二十年(1840)。

戏台通高二十米，杆栏式建筑。台基由四排木柱及棚板组成。上部戏楼为单檐歇山顶，灰色板瓦覆盖，脊呈半圆形，由中间向两端起翅。台面为三面观式，通面宽九点四米，进深五点二米，台基高出地面二点六米。舞台上空悬置斗八藻井，外两层呈八卦形，直径三米，底层嵌拱形音板，为扩音、聚光装置。前檐柱上支柱头枋、栏额枋、平板枋和挑梁枋。枋上及台面前沿装饰挡板，均施有《鸿门宴》等木雕戏画多幅。台中以木屏相隔，后为化妆室，两边置有耳房，为演员休息之处。台基中部设有通道，由山门过通道即为庙院观戏场，为斜坡状，由台前直至正殿。



略阳江神庙戏台，另一处建筑位于城内高台子紫云宫内，人称新江神庙戏台。坐南向北，由戏台、平房、包厢构成，成四合院形。其建筑法式与江神庙戏台略同，唯形制较小，木

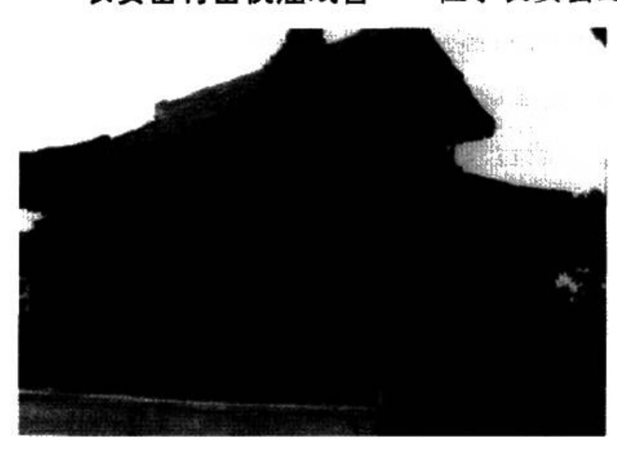
雕和彩绘多呈氐、羌族人物造型与图腾宗教活动特征，对称夸张、古朴粗旷。整体建筑共有雕刻一百零九幅，彩绘二百一十一幅，工艺精致，华丽奇特。

旬阳帝王宫戏台　位于旬阳县南蜀河镇帝王宫山门处。坐西向东，南靠汉江，北依山坡。帝王宫为清道光二十七年(1847)所建，戏台创建于清同治十二年(1886)，台上中梁书有"清同治十二年岁次癸酉黄州阖属阳元班建立"字样，大殿东侧碑文亦云："同治十二年"，"几费经营，罄数千金而乐楼始成。"



戏台为杆栏式建筑，后台与帝王宫山门复合而成。双檐歇山顶，灰色板筒瓦覆盖。琉璃牡丹置脊，中镶瓷片贴塑宝瓶，两端有龙形兽吻高翘。台面呈品字形，为三面观式。台面通宽七米，前台进深四米，台基高出地面二点一五米。两边置有耳房，宽二点九米，深三点五米，后台深于前台，进深七米。台面上悬斗八藻井，各种图案彩绘一新。前檐柱上置有柱头枋、栏额枋、平板枋和挑梁枋，两边角柱上辅有五踩双昂斗拱两朵，支起四方角檐，飞檐远出。平板枋正中悬匾额一块，上题"明凤楼"三字。戏台后部与山门相连处为硬山式屋顶，门楼及后台墙壁纯以砖筑，进入山门即为戏台楼下中间通道，沿台阶而上为庙院观戏场，场后建有看台，为达官贵人观戏之处。

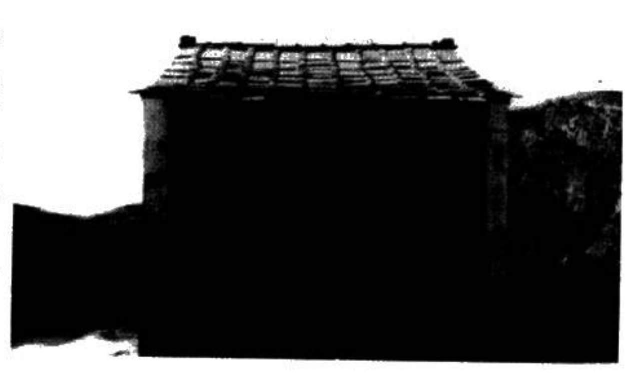
长安留村留侯庙戏台　位于长安县终南山北麓之五台乡留村留侯庙(又称广惠庙)内，坐北朝南，面对大殿，背靠山门，在县城西南二十四公里处。始建年代不详，据庙门内侧石柱上所刻"大清道光二十八年岁次戊申桂月吉日立"记载，此楼当建于1848年之前。



戏楼为前歇山后悬山式屋顶，东北西三面有回廊环绕，重檐翘角。屋面覆施板、筒瓦。戏台为台基式建筑。中部为表演区，左右为文武场面，其后设耳房。前沿四根檐柱，正间柱高(台口高)四点八米，柱距(台口宽)八点六米，次间柱高三点五米，柱距一点三米。舞台中间立内柱六根，前内柱两根与明间檐柱相对应，距檐柱三点八米，前台进深系减柱造；后内柱四根，正中柱距三点四米，两侧柱距二点六米。柱础为覆盆式。栏额至角柱出头，上施斗拱八朵，正中两朵和角柱两朵为双昂五踩斗拱，其余及两稍间一朵为单昂装饰性斗拱。回廊檐下除角柱为五踩斗拱外，皆为单昂斗拱，计二十四朵。

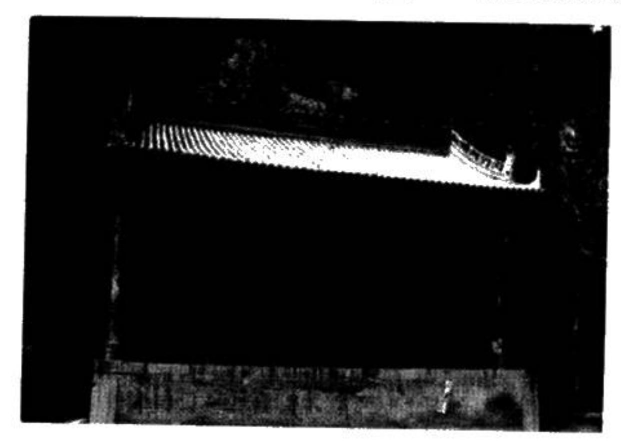
绥德卜家沟祖师庙戏台　位于绥德县城东北四十公里处的卜家沟卧龙山祖师庙山门处，坐西向东。据庙内《创立卧龙山庙碑记》记载，此庙始建于明万历二十二年(1594)。戏

台创建年代不详。清咸丰四年(1854)七月《重修卧龙山庙碑记》云,此前该庙已有"圣母于上,大帝真君宝塔乐楼设立",证明此戏台当修于1854年以前。近年民间集资重修。



戏台为石砌台基式建筑,台梁式屋架结构,硬山屋顶,十四排青色石板覆盖。台面呈长方形,通面宽七点零五米,前台进深六米,台基高零点八米。台中置施木屏,分隔前后场。木屏背面有民国三十四年(1945)米脂大众剧团与山西汾州长胜戏班和1949年绥德分区群众剧团在此演出题壁多处。前檐枋上施有一踩无昂斗拱五朵,所饰云纹彩绘均已模糊不清。后台为土坯窑洞,纵向与前台相连,窑宽四点四米,进深八点八米。后墙置有偏门,可经后场通至前台。前台沿竖有档风石板,高三十厘米,均系青石所凿。台前观戏场达于正殿,四周无墙,以两边山崖为界。

耀县药王山太元洞戏台 位于耀县城东三公里处的药王山南庵山脚下。坐南向北。



始建年月不详,现存建筑为清代咸丰六年(1856)十月所建。戏台东侧有《重修太元洞戏楼碑记》一通,述"山南崖下旧有戏楼,为祭赛时伶人献技之所。""道光已酉至咸丰甲寅六年所收布施地祖,""举庆坠诚盛处。"落款刻有"大清咸丰六年岁次丙辰十月吉日"字样。

戏台系硬山式屋顶,五架梁木架结构。顶覆灰色板瓦,龙头兽吻置脊。台基以砖起筑,台面由四根檐柱分作三间。檐柱上端承托柱头枋、平板枋和挑檐枋。枋上置有单昂斗拱九朵,上出云纹卷头,整体枋面施有图案彩绘。柱下端支有一层蔓草纹鼓镜式和两层八角形石础。戏台通面宽九点三五米,深五点八一米,台基高一点八零米。分前后台。后台深二点七零米。近年虽作修葺,仍保持原来建筑形制。

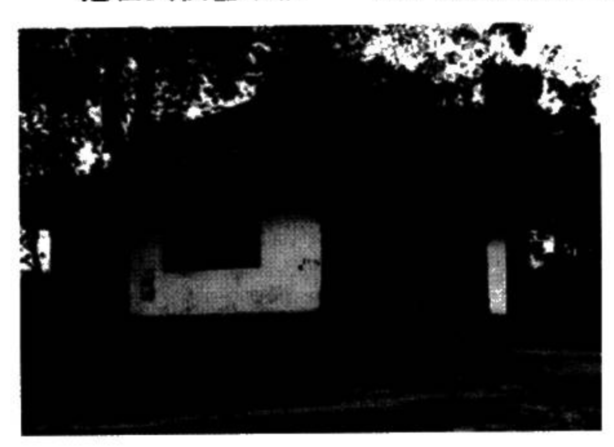


周至上阳化戏台 位于周至县哑柏镇上阳化村南街,在县城西约五公里处,坐南向北。始建年代无考,现存建筑为清同治元年(1862)所重修,戏楼中堂上悬匾额一幅,书题"遏云楼"三字,上款载:"同治元年春三月南街人等更修,光绪元年秋八月油绘匾额成功吉日

同立”。下款载：“书生王秀题书，整修宋天德”，“绘画税兴民”。1968年又重新整修油绘，复制书匾。

戏台总高约十余米，台基式建筑。平面呈方形。楼顶为前坡歇山、后坡硬山式，前坡垂脊翼角各有仙人、天马、獬豸等走兽三件。戏台东西两侧有大半面山墙，砖雕山花。戏台为台梁式屋架结构。台口宽四点九米，进深四点五米。柱础两层，上鼓镜式，下八棱形。栏额至角柱出头，施单昂斗拱十五朵，计明间五朵，次间与柱头各一朵，东西两侧檐下各两朵。栏额枋下施装饰性花牙雀替。舞台中间立两根平柱，柱间设四块隔扇和上下场门，门楣上方画《红灯记》戏画，均为现代人所绘。

勉县武侯墓乐楼　位于勉县西南五公里处武侯庙大门外右侧。始建年代不详，今存建筑为清同治七年(1868)所重修。台面中屏上悬匾额一块，书题“永依终古”四字，额上方竖题“同治七年阁会大庶重修”，落款处竖题“金泉侯文茂敬书”。



乐楼坐北向南，为庑殿转角式建筑。重檐歇山顶，琉璃筒瓦覆盖，龙头兽吻砌脊。上檐角梁远出，翘起角檐。台面中平柱两根，将进深分作两间，檐柱两根，将台面隔置一间，两边为庑殿，环围台周。前柱上托柱头枋、平板枋、栏额枋与挑檐枋，均饰彩绘。栏额枋下木雕雀替相对，檐柱下端石础三层，上为鼓镜形，中为八棱形，下为四方形。戏台为一面观式。台面系长方形，台面通宽十一米，深九米，台基高出地面一点七米。台面表演区宽九点三米，进深五点六米。每年清明为其会期，当有戏班于此演出。

长安子午镇城隍庙戏台　位于长安县城西南约十二公里的子午镇城隍庙内，即今子午镇小学址，坐南向北，而对城隍大殿。此楼始建年代不详。据戏楼东内柱上竖刻“光绪十八年李记金盛班在此一乐”等字，可知至晚应建于清光绪十八年(1892)之前。



戏台高约十米许，为台基式建筑。台基中间有南北向通道，宽二点一米，直通庙院观戏场，戏楼为砖木结构，硬山式屋顶，东、南、西三面环绕回廊，形成歇山重檐。舞台分左中右三部，中部为表演区，左右设耳房，耳房前面为文武场。楼体呈官帽形，耳房及回廊屋檐翘角形似纱帽翅。台基高二点二米，台面宽八点四米，进深四米，后台深三点六五米。栏额至角柱出头，雕如意头形，上施斗拱八朵，真昂单拱造。

紫阳武昌会馆戏台　位于紫阳县西十五公里处的瓦房店坡下河边沟口。会馆系清同治七年(1868)湖北武昌商帮所建,戏台创建于宣统三年(1911)。



戏台系杆栏式建筑,台基由四排木柱上棚木板组成。单檐歇山顶,灰色板瓦覆盖。前檐柱,中柱及墙柱,均从台面支柱础立木,前檐柱上托柱头枋、栏额枋和与挑梁枋。四角角梁横出,翘起角檐。台面呈品字形,为三面观式。台面通宽六点七米,总进深六点六五米,台基高二米。两侧设有耳房,宽二点七五米,进深三点九米。台上柱础均为两层,上为鼓镜式,下为八角形。两边山墙及后墙均以砖砌,后墙外面正中施置圆形图案一幅,上题"云梦楼"三字。

戏台前为露天观戏场,两边建有两层看楼各四间。场后置石阶,斜坡向上即为正殿,与戏台相对。山门设于观戏场东侧院墙南端,进入山门,即为观戏场。

华阴太平庙戏台　座落华阴县夫水南村太平庙山门两侧。坐南面北。创建时间不详,经西安建筑学院历史建筑专家作营造法式鉴定,为清代建筑。分东西两台,为酬神对台赛戏的典型演出场所。两台间距为十七点五米。



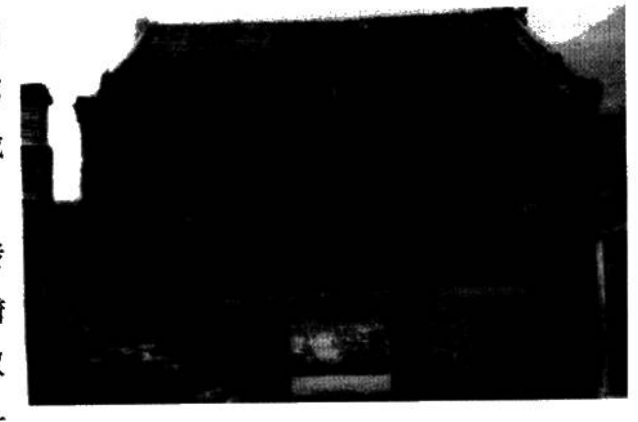


东台为台基式建筑,台梁式屋架结构,五架梁上托三架梁,立蜀柱承以脊檩。由前檐石柱两根,后墙柱四根,中柱四根撑起梁架。单檐歇山顶,灰色板瓦覆盖。以砖砌脊,向两端起翘,略呈孤形。台中以木屏相隔,分置前后场。屏上正中书有"东明亭"三字。台面为长方形,通面宽九米,前台进深三点五米,台基高出地面一点七米。两边山墙短于台面进深,成半三面观式。前檐石柱为八角形,上托柱头枋、平板枋和栏额枋。平板枋上承三踩单昂斗拱七朵,上撑随梁枋与挑檐枋,翘起四边屋檐,栏额枋上施以鸟兽、花卉木雕。前檐柱下端置石础三层,下为鼓镜式,上两层为八角形,均雕鸟兽花纹图案。

西台,建筑法式略同东台,唯形制较小。台面通宽八点二米,总进深六点六米,前台进

深三点五米，台基高出地面一点七米。仍呈三面观式。

蓝田蓝关古道过街戏台　位于蓝田县城东南四十公里之蓝桥镇东街，坐北向南，横跨蓝关古道，台上演戏，台下通行。戏楼始建年代不详。

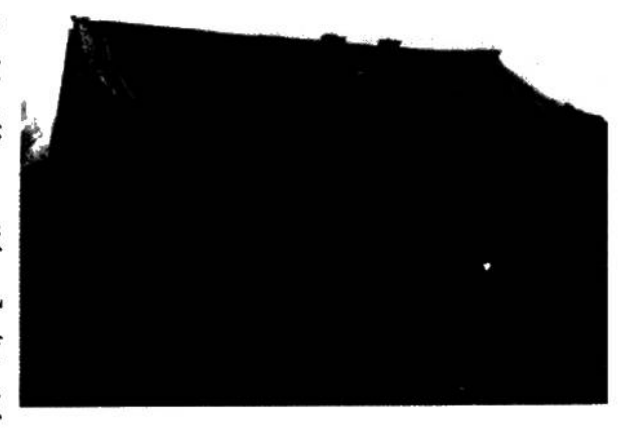


楼高八米许，砖木结构，硬山式屋顶，砖砌后背山墙，墙头钉制铁莲花。戏台前有檐柱两根，后有内柱两根，柱高三米，柱础为双层鼓镜八棱式。台面呈方形，通面宽四点一米，进深四点四五米，基高二点一米。后柱间设隔扇和上下场门。前台两侧自山墙至檐柱砖砌照墙，开拱卷圆窗。此楼破旧，久无演出

泾阳安吴迎祥宫戏台　座落于泾阳县北二十公里蒋路乡安吴村东街，坐南向北。据明代嘉靖二十六年(1547)进士，泾阳人吕应详撰写的《泾阳县志·卷二祠庙篇》记载："迎祥宫建于金朝大定四年(1164)"。元代至元十七年住宫法师樊德元所立石碑记载：宫内修有云楼，演俗乐。今存戏台建于清末，具体年代不详。为杆栏式建筑，台口正对大殿，台面通宽八米，总进深八点五米。单檐歇山顶，琉璃瓦盖面，有瓦当滴水，替木远出，挑起两边角檐，举折平缓。台中置有木屏，屏上正中书题《清歌妙舞》四字，台面上空有斗八藻井悬顶。戏台两边设有青砖花雕的耳房和小门。戏台表演区前伸三米，成三面观式。清光绪时(1875—1908)，安吴拾义堂周夫人(号称安吴寡妇)重修。抗战初期(1937—1940)，中国共产党领导的西北青年训练班和陕西省委的七月剧团在此作过宣传演出



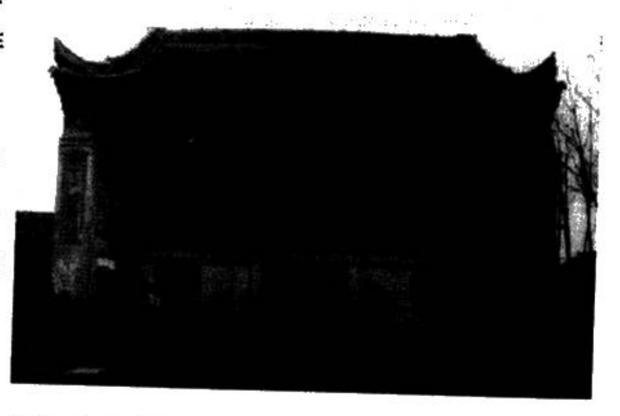
周至北司竹火神庙戏台　位于周至县东乡北司竹村头娘娘庙对面，坐东北面西南，在县城正东约五公里处。戏台始建年代不详，据其右后内柱上戏班演出题字："光绪三十四年(1908)三月初一日立"，"福寿班在此一乐也"所记，戏台当在清宣统以前建成。



戏台为杆栏式建筑，高约八米，硬山式屋顶，台基由立柱上棚木板组成，四周环以挡风木板。戏台有左右山墙和后墙，三面封闭，一面看戏。台基高二米，台口宽四点八米，进深七点

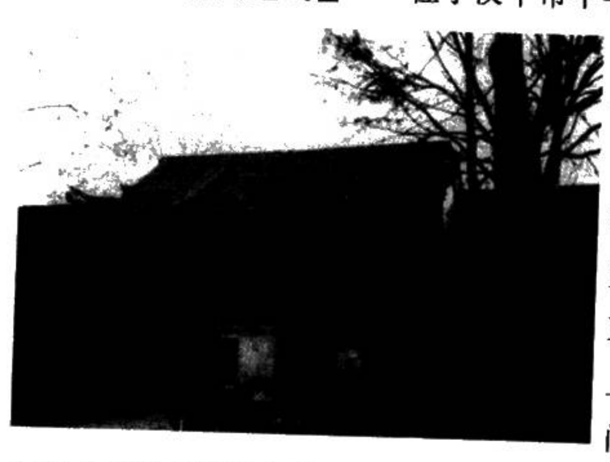
八米。栏额至山墙暗柱为通梁，彩绘十幅戏画及云纹。明间正中画二龙戏珠图，宽二米，两侧画四幅戏画；次间各画三幅戏画，均已剥蚀不清，左起第一幅是《孟良降妖》，尚依稀可辨。每年农历三月初一日逢会，为期三天，演戏酬神。

宝鸡郭家崖菩萨庙戏台　位居宝鸡县马营乡郭家崖村菩萨庙内，坐东向西，与菩萨庙遥遥相对。戏台创建年代不详。



戏台系台基式建筑，通面宽十点六米，台深十米，台基高一点九米。两侧山墙向外侧出，呈八字状，斜度零点二米，台基以青石碌礴排列垫底，上铺石面，后以砖砌墙。硬山式屋顶，灰色板瓦覆盖。中堂设木制屏风，上有《醒世楼》匾额，出场门顶有“镜花月明”字样，上端为《甘露寺刘备招亲》戏画，入场门顶字样已毁，上端为《郭子仪七子八婿大拜寿》戏画。戏台顶端置以斗四藻井，饰八卦太极图，绘制彩龙彩花等图案多幅。两侧戏曲故事壁画已毁，仅存砖雕两幅。

汉中河南会馆戏台　位于汉中市中学巷东段南侧（今汉中市二中后院），坐南向北。系清代河南商帮集资所建，具体创建年代不详。



戏台由主台和看台两部分组成，主台为杆栏式建筑，单檐歇山顶，灰色板瓦覆盖。台面通宽十二米，总进深十二米，台基高出地面二点五米。看台置于主台东西两侧，为转角台楼，分上下两层，两端分置有钟楼和鼓楼。后台与山门相连，通过台下通道，即可进入观戏场。主台及看台枋上和天花板均施有彩绘图案和各种戏画，现多模湖不清。

洋县张庙戏台　座落于洋县城北二十公里处的张家堡张庙内，为清代建筑，具体创建年代不详。



戏台为杆栏式建筑，五架梁屋架结构，单檐歇山顶灰色板瓦覆盖。台面由檐柱四根分作三间，通宽三点七米，进深三点三米，台高二点三五米。台中以木屏相隔，两边分设上下场门。前檐柱端上托柱头枋、栏 额枋和挑檐枋。枋上施有补间一踩单昂斗拱三朵。四角双层角梁翘起角檐，出跳深远。柱下端施置三层柱础，

上为鼓镜式，中为八角形，下为四方形。台基由四排木柱上棚木板组成，四周砌以砖墙，前置偏门，内为演员休息之处。后墙角设有楼梯，沿梯而上可直通戏台后场。

长安韦兆镇戏台　位于长安县东南十三公里处的韦兆镇。始建年代不详，民国三十五年(1946)重修。整体营建法式为清代形制。



戏台为台基式建筑，单檐歇山顶，灰色筒瓦覆盖。总体呈大殿形，前檐立檐柱八根，将面阔分作七间，两边各立五根山柱，将进深分作四间。台基高二米，台口宽四点九七米，进深六点二米。柱础为单层覆盆式。栏额枋上施斗拱十朵，下置雀替，雕二龙戏珠。每年农历三月二十日逢庙会，七月十三日过村会，均请戏班于此演出。现为韦兆小学办公室和会议会。

西安易俗社剧场　位于西安市关岳庙街(今西一路)关岳庙对面，坐南向北。此地原为“宜春园”，清末固原提督张志行(蒲城县人)之子张少云爱好二簧，购地建筑室内剧场，



以演二簧为主。民国五年(1916)，军阀陆建章督陕时整修，装置了西安最早的转台，作为京剧演出场所。民国六年卖给易俗社。该社又对原舞台进行改造修葺。由当时陕西督军陈树藩书题“易俗社”牌名。“宜春园”始更名为“易俗社剧场”，成为陕西最早的现代化剧场之一。剧场由前厅、观众厅(含楼座)、舞台、演员化妆室组成，砖木结构。设座席九百零四位。

舞台为镜框式，台口宽十二米，高八米，总进深十七米。舞台空间高度十二米，上下场门附台面积十四平米，演员化妆室三十平米。1956年后，增施现代设备，台上灯光设备有四十二路可控硅操光台一台，聚光灯四十台，新式聚光灯二十六台，旋转式幻灯十台，云灯十五台，追光、造型、八格条灯各四台，紫外线灯、平闪灯、自动换色器各一台；音响设备有五百瓦主放机、五十瓦与八十瓦扩音机各一台，控制放大机两台，并置有大幕、二道幕、三道幕和天幕，备有布景吊杆八道。电源总负荷量为十二万伏。

该剧场长期为陕西易俗社(今西安易俗社)固定演出场所。自其建成后秦腔正式进入剧场演出，三十年代的现代灯光布景也首先在这里出现。首场开台演出的是孙仁玉的《复汉图》前本。现为陕西戏曲文物保护单位。

西安三意社剧场　座落于西安骡马市中段，建于民国十年(1921)。原为药材会馆戏

台，正对药王殿，台前有一空地。民国十年三意社租作固定演出场所，对舞台进行修理。台口面西，台下留有行人通道，观众看戏站立露天，逢雨停演。民国十三年用竹竿芦席搭起席棚，每年更换一次。民国十七年，棚改人字梁，上用旧铁皮覆盖，下设长条坐凳，两边设站票。民国二十三年，仿易俗社剧场模式再次改修，上为歇山顶建筑，砖木结构。池子两侧增建厢楼，男女各居一边。池座与楼座改木制靠背长凳，设七百席座位。厢楼下仍保留站票场地，可容纳一千五百名观众。



该剧场1957年改建，更名为工农剧场。由前厅、观众厅（含二楼）、舞台、演员化妆室组成，砖木水泥结构，观众厅设座位一千一百六十席。

舞台为镜框式，台口宽十米，高七米，舞台进深十四米，舞台空间高度十米。两边设有附台，计八十平方米，后台化妆室二十五平方米。有一般扩音、调光设备，并装备有大幕、二幕和天幕，舞台电源负荷量为五万伏。

该剧场长驻演出单位为西安市秦腔二团，除供本团演出使用外，也接待过外地艺术团体演出。

榆林青云寺戏台　位于榆林县城东南十二公里之青云寺山门外，坐南向北，与正殿相对。创建于民国二十年(1931)。系民国年间所修的一座仿古建筑。1982年由民间集资再次修葺。



戏台为卷洞式台基形制，由后台和前台两部分复合而成。前台系台梁式屋架，单檐卷棚顶，琉璃筒瓦覆盖，琉璃牡丹砌脊，两端有龙头兽吻高翘。前台台面宽于后台，呈长方形，通面宽十五米，进深八点三米，台基高出地面一点一五米。前檐柱端上承柱头枋、栏额枋和挑梁枋，枋上施有两踩无昂斗拱十二朵，拱上均出云纹卷头。台中以砖墙分置前后场，两边并设上下洞式场门。通体枋额与立柱和梁架均绘有花卉和龙凤图案。后台以砖卷洞，硬山屋顶，琉璃筒瓦覆盖。宽十二米，进深四米。台前观戏场宽阔，两边建有窑洞式厢房两层，上下各四间，为达官贵人看戏之处。

绥德中山堂剧场　座落于绥德县城内杏树圪崂，坐北向南，始建于民国二十四年(1935)，竣工于1937年，绥德安立鼎先生设计。1978年曾对屋顶作过重修和改建。

剧场总体建筑面积为六百九十八平方米。原剧场为排架屋顶结构，屋顶和两层飞檐上



覆以青瓦，屋脊由兽形琉璃瓦砌成。四角为挑檐，墙体系大青石所筑。西墙体大青石外露，有三个拱洞式侧门，门上拱石施有花卉图案彩绘。其余三面墙体石外砌以砖。南墙体有一拱洞式大门，为剧场正门。西墙亦有三个拱洞式侧门，与东侧门相对。北墙有两小门通往后台。

舞台通面宽十三点五五米，总进深六点六五米，台基高一米。表演区台口宽八米，进深五点六五米，后台进深一米。附台宽二点七米。观众厅由二十六根圆木撑起的包厢和边壁厢组成。设木条连椅，可容观众五百余名。现剧场屋顶为钢木排架结构。台上设有大幕、二道幕和天幕，置有天桥。观众厅有胶合木板折迭坐椅四百七十五座，后上方建有电影放映室。本世纪四十年代该剧场为绥德专区群众剧团的专用剧场，延安鲁迅艺术学院师生曾在此演出过《白毛女》，八路军一二〇师战斗剧社等演出单位亦来此作过演出。

西安尚友社剧场　　位于西安骡马市惠家巷南侧的三皇庙内，建于民国二十七年(1938)，由观众厅、舞台、后台化妆室组成。砖木结构。舞台坐北向南，与三皇庙大殿相对。观众厅用芦席搭盖，设座位四百六十八位，两侧站票可容纳观众一千余人。



该戏台先为西安集义社演出场所。建国后归西安尚友社所有。1950 在中共西北局关怀下，王伯谋大力资助，翻修舞台，并设转台，用人力推动。对观众厅进行重建，书法家寇遐为剧场门楣题“西安尚友学社”，遂易名为“尚友社剧场”。该剧场 1964 年又作重建，1967 年更名为朝阳剧场。由前厅、观众厅、舞台、演员化妆室、放映室组成，为钢筋水泥建筑，观众厅内设座席九百位。其舞台为镜框式，台口宽十二米，高八米，通面进深十三米，舞台空间高度十米。两侧设有附台，占地十四平方米，后台化妆室占地二十平方米。舞台扩音、调光设备简陋，装备有大幕、二道幕和天幕，舞台电源负荷为九万伏。

剧场现归西安市秦腔一团使用，其它外地和省市剧团亦曾在此演出。

延安大礼堂剧场　　原称陕甘宁边区大礼堂，1956 年由谢觉哉改题为“延安大礼堂”。位于延安市南关，系全国第一批重点文物保护单位。始建于民国三十年(1941)。1971 年按照中央文物部门指示，外表保持原貌，内部作了重修。为砖混建筑，用钢木排架屋顶，灰色板瓦覆盖。观众厅内设坐席一千零二十位，胶合木板拆迭座椅。重修时西侧增建有观

众休息厅七间，东侧增加外宾休息室八间，场外补盖小楼十一间为化妆室、服装道具和演员休息室，前厅上设电影放映室。

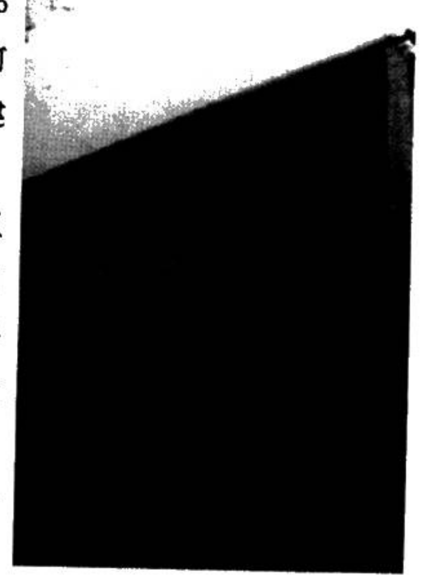
舞台为镜框式，台口宽十三米，高七米，通面进深十五点七零米。主台两侧设有附台，台前设有乐池。舞台上部建有天桥两道，装置吊杆三十道。装备有大幕、二幕、三幕和天幕。台口两侧设有灯光楼，装备耳光、面光等各种用灯三十二个，电源负荷量为三十二万伏。（见彩页）

陕甘宁边区时期，剧场曾为延安平剧院、陕甘宁边区民众剧团等院团的主要演出场所。中华人民共和国建国后，曾接待过日本齿伦座剧团、中国京剧院等文艺团体来延演出。1980年以前常驻演出单位为延安文工团。陕西省文化厅曾授予"文明单位"称号。

西安民乐园剧场　座落于西安市解放路中段民乐园内。此地最早为"民乐园礼堂"，民国二十七年(1938)被日本飞机炸毁。民国三十一年西安帮会头面人物李天子筹资在原址建席棚剧场，通称"民乐园"，可纳观众两千余人，豫剧在此演出。1950年李天子将剧场卖给狮吼剧团，团长樊粹庭曾 对其进行改建。1971年由政府拨款作了重建。剧场由前厅、观众厅、舞台、演员化妆室、放映室组成，为钢筋水泥建筑，观众厅设有座席一千二百位。

舞台为镜框式，台口宽十三米，高八米，通面进深十四米，舞台空间高度十八米。两边设有附台，占地十平方米。台口设有乐池，占地二十六平方米，演员化妆室占地三十平方米。备有扩音、调光、灯具设备。舞台电源负荷为三十万伏。装置有大幕、二幕和天幕。该剧场长期归西安市豫剧团管理使用，1975年后兼放映电影。

西安解放剧场　座落于西安市东大街解放市场内，始建于1951年。初为豫剧演员常香玉所建之简易剧场，"香玉剧社"曾于此营业演出。1956年市越剧团重建，1964年和1971年又两次改建。剧场由前厅、观众厅、舞台、演员化妆室、放映室组成，为钢筋水泥建筑，观众厅内设座席一千零一位。

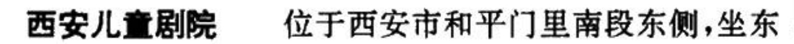


舞台为镜框式，台口宽十二米，高六米，通面进深十五米，空间高度十三米。两边设有附台，面积三十平方米。台口设有乐池，面积四十平方米。演员化妆室面积一百三十八平方米。装备有大幕、二道幕和天幕。备有扩音、调光、灯具设备，舞台电源负荷量为三十二万伏。马连良、言少朋、王金龙、马金凤、吴雁泽、夏菊花等各地演员曾来此演出，还接待过瑞士洛桑儿童艺术团等外国艺术表演团体。

西安东风剧院　位于西安市南院门，创建于1952年。建国前此处曾有一座简陋的小型剧场，名大舞台，山西梆子常在此演出。1957年拆除重建，1959年竣工后更名为"东风剧院"。1973年因舞台地基下陷，再次拆除重建。由前厅、观众厅(含楼座)、舞台、演员化妆

室组成，为钢筋水泥建筑。观众厅内设有席座一千三百六十四位。

舞台为镜框式，台口宽十三米，高八米，通面进深十七米，舞台空间高度二十四米。上下场门设有附台，面积为四百平方米。台口设有乐池，占地七十平方米，后台化妆室占地三十平方米。舞台上部建有天桥，装置吊杆四十二道，并装有大幕、二道幕和天幕，扩音、调光设备齐全。台口两侧建有灯光楼，装有灯具一百二十个。电源负荷量为二十六万伏。该剧场为陕西省京剧团主管，除供该团使用外，还接待过许多外地剧团。



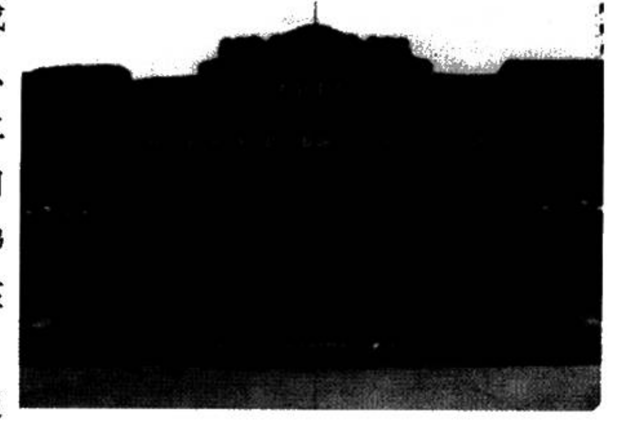
西安儿童剧院　位于西安市和平门里南段东侧，坐东向西。建于1952年。由前厅、观众厅（含楼座）、舞台、演员化妆室、演员宿舍、放映室组成，以钢筋水泥建造，观众厅内设有座席一千三百九十位。



舞台为镜框式，台口宽十点零五米，高六点五米，通面深度十米，舞台空间高度十二米。舞台两边附台占地面积三十五平方米，化妆室占地面积五十平方米。演员宿舍床位三十张。舞台扩音、调光、灯具皆备。设置有大幕、二道幕和天幕。电源负荷量为八万伏。

该剧场原为爱国艺人常香玉的香玉剧社于民国十七年（1948）所修建，初名大众剧场。香玉剧社返豫后，易名长安剧院，后又改称红领巾影剧院，最后始定现名。杨宝森、毛世来、尚长林、牛桂英、丁果仙、郎咸芬、侯宝林、韩起祥、马金凤、阎立品、崔蓝田、阎逢春、王秀兰等各地演员曾在此演出。

西安人民剧院　座落于西安市北大街南段，坐东向西。1953由西北文化部拨款，在原长安大舞台基础上重建，1954年落成。建成后交西北歌舞团使团。是西北五省规模最大、设备最好的剧院。总建筑面积为九百零四十二平方米，钢筋水泥建筑，民族古建风格，梁柱门庭彩绘花卉人物。剧场由前厅、观众厅（呈阶梯形）、舞台、演员化妆室组成。观众厅内设有座位一千二百席。



舞台为镜框式，台口宽十四米，高七米，通

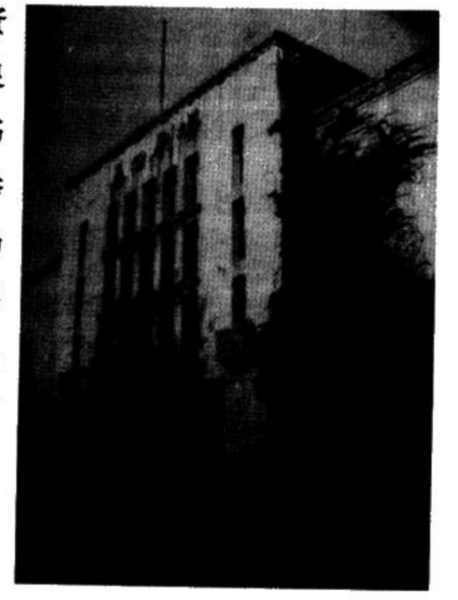
面进深十二点五米，舞台空间高度十五米。台口设乐池，占地五十平方米。化妆室占地四十二平方米。舞台上部建有天桥，装置吊杆二十一道，备有大幕、二幕和天幕。扩音、调光设备俱全，台口两侧装有聚光灯具八十四个。

该剧场地处西安市中心，曾接待过众多的中外艺术团体演出。尚小云、袁世海、叶盛兰、关肃霜、王昆、崔巍、于洋、兰马、秦文、马思聪、王玉珍、郭兰英、常香玉、才旦卓玛等各地演员亦先后在此献艺。党和国家领导人周恩来、朱德、邓小平、李先念、彭德怀、陈毅、董必武、习仲勋、薄一波、班禅额尔德尼；外国一些国家领导人胡志明、黄文欢、西哈努克亲王、英国前首相希思等，亦先后在此观看过演出。

西安胜利剧场　座落于西安市东五路人民市场内，始建于1954年。此地原为一曲艺书棚，三十年代末由李长德等扩建为席棚剧场，名"国民戏院"，常接待河南豫剧演出。以李金波为主演的新生曲剧团曾在此演出四年之久。1954年拆除席棚剧场，由政府拨款在原址重建，并更名为"胜利剧场"。剧场由前厅、观众厅、舞台、演员化妆室组成，钢筋水泥建筑。观众厅内设座位八百五十四席。

舞台为镜框式，台口宽十米，高四米，总进深十一米。两边设有附台，占地五平方米，化妆室占地三十平方米。舞台上部装备有大幕、二幕和天幕，设有扩音、调光、灯具设备，舞台电源负荷量为十二万伏。该剧场现归西安市豫剧团使用和管理。

西安五四剧院　位于西安市北大街青年路北边。该剧院是在京剧四大名旦梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生关怀下，由五十八家工商业者集资兴建，1954年4月8日落成。建设前，资方代理人赵清泉专程赴京与四大名旦商谈，并合影留念。梅兰芳为剧院书题"五四剧院"门楣四字(意取发扬"五四"新文化精神)。举行剧院落成仪式时，由吴素秋带领的北京京剧四团作首场献技演出。京剧演员荀慧生、尚小云等亦题词作画，馈赠锦旗祝贺。剧院由前厅、观众厅(二楼厅)、舞台、演员化妆室、演员宿舍组成，钢筋水泥建筑，观众厅内(包括楼座)设有软座一千四百八十二席。



舞台为镜框式，台口宽十三米，高七米，通面总进深十八点五米，舞台空间高度十八点五米。两边设有附台，占地三百四十二平方米。台口设乐池，占地三十六平方米。后台设化妆室，占地一百一十平方米。舞台上部建有天桥，装置吊杆三十八道，并装有大幕、二幕和天幕。台口两侧建有灯光楼，扩音、调光、灯具齐全。电源负荷量为三十二万伏。

该剧场共接待过八百多个国内演出团体和一百多个外国艺术团体和众多的知名演员荀慧生、尚小云、周信芳、俞振飞、奚啸伯、吴素秋、赵燕侠、张君 秋、侯宝林、马思聪、常香

玉、马金凤、陈素贞、崔兰田来陕演出。

咸阳人民剧院　位于咸阳市中山街西段南侧，坐南面北。1955 年始建，1956 年 10 月 1 日落成营业。剧院由前厅、观众厅、舞台、化妆室组成。系砖混建筑，排架式屋架结构。观众厅内设有座席七百三十位，两边栏杆外，设有站席一千余位。总体建筑面积六百六十平方米。



舞台为镜框式，台口宽九米，总进深十四米，台口高六米，台基高一点二米。舞台上部设有大幕、二道幕和三道幕及天幕，两边设附台和灯光楼，电源负荷量为五万伏。观众厅采用胶合板折迭座椅。剧院创建以来，曾接待过陕西省戏曲研究院、西安易俗社等演出团体及任哲中、萧若兰、李瑞芳等演员到此献技。其常驻演出单位为咸阳市人民剧团。

西安民主剧院　座落于西安市东大街端履门南口。1952 年，由张翔初、窦阴山、师子敬等辛亥革命人士发起，在中共西北局统战部资助下，并得西京医院捐款和部分股份投资，在原“国泰剧院”旧址上建造。1955 年 9 月落成。为发扬民主精神，取名“民主剧院”。剧院由前厅、观众厅（二楼厅）、舞台、演员化妆室、演员宿舍组成，系钢筋水泥建筑。观众厅内（包括楼座）设有软座一千二百席。



舞台为镜框式，台口宽十四米，高七米，总进深十七米。两边设有附台，占地一百六十平方米。台口设乐池，占地四十平方米，后台设化妆室。占地一百平方米。舞台上部建有天桥，装置吊杆三十六道，并装备有大幕、二幕和天幕。台口两侧建有灯光楼，调光设备、灯具齐全。舞台电源负荷量为十二万伏。

该剧场曾接过著名演员尚小云、李宗义、黄玉华、王全璐、厉慧良、王秀兰、郎咸芬等演员来西安演出。



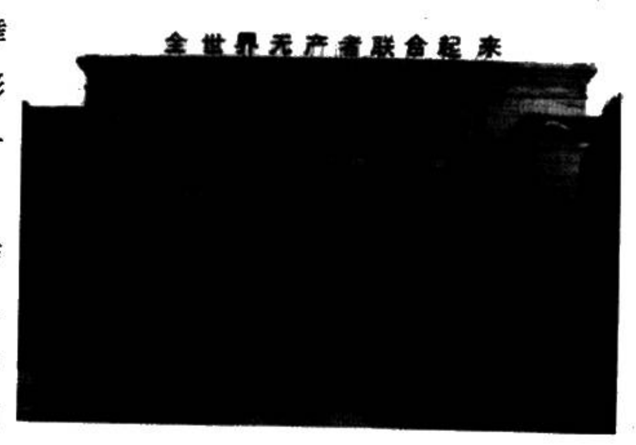
渭南人民剧院　位于渭南市北塘巷中段，坐东向西。1957 年由渭南县人民政府投资兴建，1963 年划归渭南专区管理。1964 年翻修扩建，拆除观众厅内木栏，改站席（俗称

“廊子”)为座席,1969 年又改木座连椅为胶合木板折迭椅。总建筑面积为一千七百九十三点六平方米。剧场由前厅、观众厅、舞台、演员休息室、电影放映室、化妆室组成。观众厅内设座席一千零五十二位。正门上端“人民剧院”四字为著名 书法家舒同所题。

剧场系砖混建筑,排架式屋梁结构。舞台通高十二米,台口为镜框式,台面宽十二米,总进深十四点七米,台口高七米。置有大幕、二道幕、底幕和天幕,舞台上空并装备天桥两道。主台两侧为附台,北侧建有灯光楼。电源负荷量为三十六万伏。剧场南端修有招待所,可作演出人员住宿、办公之用。

剧场建成后,首邀西安尚友社作落成典礼演出。陕西省戏曲研究院、西安易俗社、三意社等剧团,也曾先后到此献艺。系渭南地区秦腔一团常设演出场所。

宝鸡工人文化宫　位于宝鸡市经二路文化路口,坐南向北。1956 年始建,1958 年 7 月起用。隶属宝鸡市 工会领导。剧场由舞台、观众厅、演员化妆室、演员休息室、电影放映室组成。观众厅内设座席一千零三十位。



剧场为砖混建筑,屋架系钢木排架结构。舞台为镜框式,台面总进深十五点七米,台口高十二米,宽十米,台基高一点三米。后台为化妆室,两侧设有布景、道具库房,东侧为演员休息室。舞台上置天桥,设有大幕、二道幕、三道幕和天幕。台下设置灯光操作室,电源负荷量为七万伏。舞台后墙外并修有露天舞台,为演戏观众多时所用。此剧场系一综合性演出场所,演戏并兼放映电影。剧场建成后荀慧生、常香玉等名演员曾来此献技。

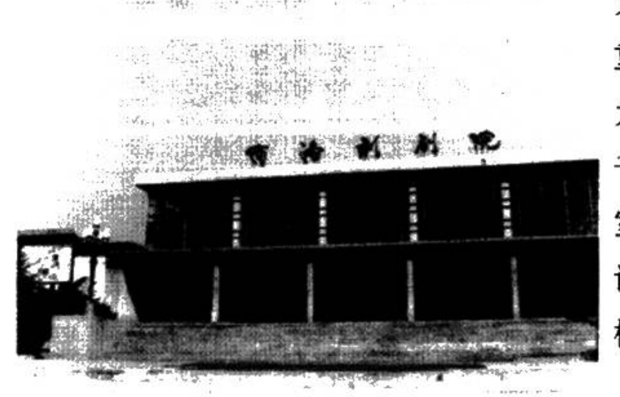
铜川工人文化宫　位于铜川市红旗街。1956 年筹建,1958 年 12 月落成,1959 年元旦对外开业。1961 年 4 月 18 日因火烧毁,同年 12 月又重建,1962 年 2 月落成起用。该院为砖混建筑,钢筋排架结构。总体建筑面积为三千九百零九平方米。剧场前厅为三层楼,设有办公室、录相厅、放映室、舞厅和游艺室。舞台上置三层,设舞台、化妆室和演员宿舍。观众厅内设有座席一千二百三十六位,胶合木板折迭座椅。



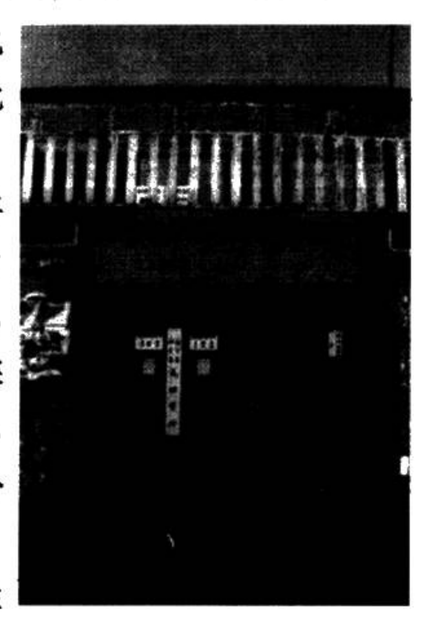
舞台为镜框式,台口宽十米,高六米,通面进深十四米。舞台设天桥两道,两侧设灯光楼,下为配电室,电源负荷量为八万伏。现定为甲级影剧院,曾获铜川市先进单位称号。先后接待过中国歌剧舞剧院、中央乐团、中国煤矿文工团、全总文工团、上海越剧院来铜

演出。

商洛影剧院 位于商州市北新街广场。坐北向南。1960年始建，1962年春节落成，为砖木建筑。后因倒塌，1980年8月又动工重建，1982年12月竣工对外开业。新建剧场为钢筋水泥建筑，框架式结构。占地总面积二千九百七十四平方米。由前厅、观众厅、化妆室、演员休息室、电影放映室组成。观众厅内设座席一千三百九十九位。采用胶合木板座椅。



舞台为镜框式，通高十七米，台面宽十五米，台口高九米，总进深十八米。舞台上空建有天桥六道，装备吊杆七道，置有大幕、二道幕、三道幕和天幕。台前为乐池，两边设有附台，台下为配电室。电源荷量为十八万伏。系地区一级剧场，隶属专区文化局管理。



临潼新丰镇剧场 座落于临潼县东十公里处的新丰镇西街路北。1973年由新丰公社集资修建。坐北向南。由舞台、观众厅和演员宿舍组成。剧场上部为钢木排梁结构，顶覆红色机瓦，四周砌以砖墙。舞台通高十六米，台面进深十三米，台口宽十米，高八米。不分前后场。两边设有附台，前为观众厅，无坐椅，均系站席，可容纳观众两千余名。场外两侧修有平房八间，为接待外地专业剧团的食宿之处。

该剧场为新丰镇文艺娱乐的中心，该镇的业余群众性演出和省、地、县专业剧团常来此演出，有时也兼放电影。

榆林剧院 位于榆林市新建路中段钟楼下巷口。始建于1978年4月，1980年10日竣工。剧场由过厅、观众厅(分二层)、舞台、化妆室、演员休息室、放映室组成。占地总面积两千七百平方米，为钢木排架结构。舞台为镜框式，前有乐池，下有暗室，台口宽十二点五米，高七米，表演区深十一点八米。主台两侧设有附台，宽六点五米。舞台上部建有天桥，装备有大幕、二道幕、三道幕和天幕。台口两侧设有灯光楼。观众厅长三十二米，宽二十四米，池座三十二排，楼座八排，共有观众席位一千五百七十位，胶木折迭座椅。楼座后方为电影放映室。



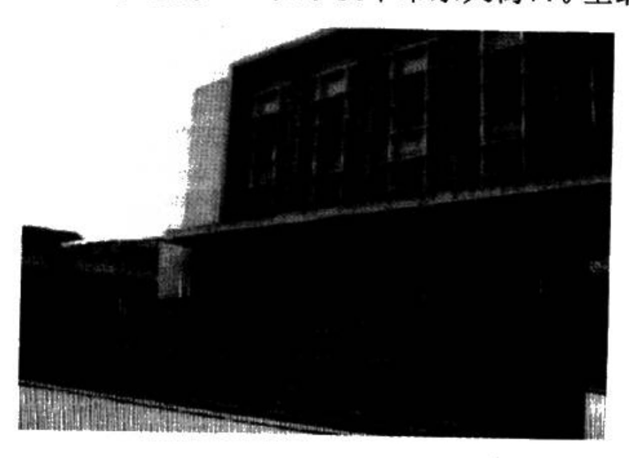
该剧场建成后，榆林地区文工团举行了首场演出。目前既可演戏、开会，又可放映电影。

延安解放剧院　1980 修建，位于延安市东关。剧场由前厅、观众厅、舞台、乐池、化妆室、排练室、观众和外宾休息室、电影放映室及演员宿舍组成，为砖混建筑。主体建筑面积为两千六百七十平方米。观众厅内设座席一千二百一十一位。



舞台为镜框式，台口宽十四米，高九米，通深十七米。主台两则设有附台，舞台上部建有天桥三道，装置吊杆四十二道，并备有大幕、二道幕、三道幕和天幕。台下为灯光操作室，两侧设有灯光楼，装配各类用灯一百二十八个。电源负荷量为十万伏。系甲级剧场，隶属延安歌舞剧团管理，并为其常驻演出场所。

汉中剧院　位于汉中市东大街口。坐北向南。1976 年动工始建，1980 年落成营业。剧院由前厅、观众厅、舞台及化妆室、电影放映室和演员休息室组成。观众厅内设有座席一千二百九十七位。



剧院为框架式钢筋水泥建筑，舞台呈镜框形，台面通宽十八米，总进深十六米，台口高十四米。台上装备有大幕、二幕和天幕，并置吊杆七道，天桥三道。舞台两侧设有附台，修有灯光楼。台后有化妆室及演员休息室，共十八间。台下地下室为电工操作室，台前为乐池，可容纳一百五十人演奏。附台两侧设有道具室。电源总负荷量为十二万伏。演戏和放映电影兼用。

汉中红星剧院　座落于汉中市东大街，坐北向南。原为汉中市 1952 年建筑的人民礼堂，1979 年 10 月拆除新建，1981 年 12 月竣工。总面积两千零二十九平方米。剧场由舞台、前厅、观众厅、化妆室、接待室组成。观众厅设座席一千位。

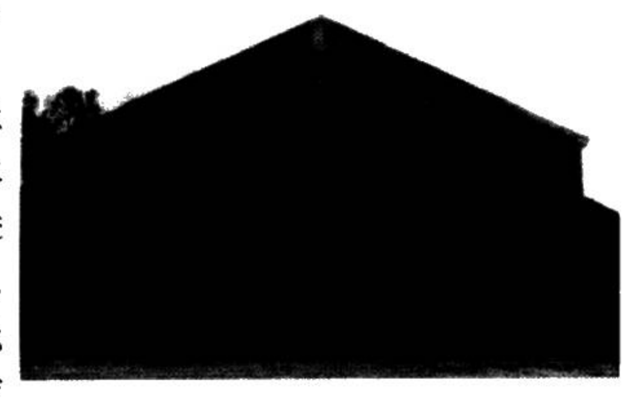


舞台为镜框式，通高十四米，总进深十六米，台口宽十八米。舞台上空设有大幕、二幕、三幕、四幕和天幕，配有电动拉幕机。装备吊杆七道，备有六十三回路可控硅灯光操

作器，并设有通风降温设施。剧场由汉中地区歌剧团管理使作，设有专职管理人员九人。

该剧场落成后，曾先后接待北京、河北、辽宁、山西、河南、湖北、江苏、四川、福建、青海、甘肃等省市专业艺术表演团体来汉演出。

铜川红土镇露天戏台 位于铜川市东十五公里处的红土镇南门外。1981 年由红土镇文化站集资修建，十二月落成。坐东向西。戏台由舞台和平房两部分组成。



舞台通高约十五米，上部为钢木排梁屋架，顶覆红色机瓦，三面以砖砌墙。台面用水泥辅地，台口宽十一点三米，高七米，台面进深十三点五米，台基高出地面零点六八米。舞台中部有砖墙相隔，分前后场，后台为化妆室，进深三米，两边分置上下场门。戏台两侧设有附台，附台外接平房，进深五米，为接待外地演出单位的食宿之所。台前有露天观戏广场，可容观众五千余人。

该戏台为红土镇群众娱乐的中心场所，红土镇秦腔业余剧团常在此排练和演出。

1982年陕西省县级营业剧场(影剧院)一览表

名　称	地　址	创建年代	主管单位
府谷县影剧院	县城十字街	1970	府谷县文教局
定边县剧院	县城西街	1959	定边县政府办公室
绥德县剧院	县城西山路	1972	绥德县文教局
子洲县影剧院	县城前街	1974	子洲县文教局
清涧县影剧院	县城南关	1972	清涧县政府办公室
靖边县礼堂	县城西街	1951	靖边县财政局
吴堡县影剧院	县城大街	1969	吴堡县文教局
志丹影剧院	县城新街	1976	志丹县文教局
延川影剧院	县城中心街	1961	延川县文教局
甘泉影剧院	县城中心街	1969	甘泉县文教局
宜川影剧院	县城南大街	1961	宜川县文教局
富县影剧院	县城大街	1973	富县文教局
延安市礼堂	市南关后马路	1976	延安市政府
延长影剧院	县城大街	1973	延长县文教局
子长影剧院	县城大街	1963	子长县文教局

（续表一）

名　称	地　址	创建年代	主管单位
吴旗影剧院	县城大街	1973	吴旗县广教局
安塞影剧院	县城中心街	1971	安塞县文教局
黄陵影剧院	县城北街	1959	黄陵县文教局
黄龙影剧院	县城大街	1963	黄龙县文教局
耀县东关剧院	县城东关	1963	耀县文教局
耀县影剧院	县城大街	1982	耀县县文教局
宜君大礼堂	县城大街	1972	宜君县文教局
合阳剧院	县城西大街	1979	合阳县文教局
解放影剧院	渭南市解放路	1972	渭南市文教局
澄城影剧院	县城北大街	1982	澄城县文教局
和平剧院	渭南市一马路	1954	渭南市文化馆
白水县影剧院	县城正街	1981	白水县文教局
人民影剧院	富平县城北街	1970	富平县文教局
韩城剧院	县剧团东侧	1950	韩城县文教局
人民影剧院	县城广场北侧	1974	韩城县文教局
人民影剧院	大荔县城东大街	1959	大荔县文教局
潼关人民剧院	县城正街	1959	潼关县文教局

（续表二）

名　称	地　址	创建年代	主管单位
华阴影剧院	县城华山路	1979	华阴县文教局
华县人民剧院	县城西关	1952	华县文教局
华县影剧院	县城新华路	1963	华县文教局
人民大礼堂	蒲城县城中山街	1954	蒲城县文教局
泾阳剧院	县城二条街	1958	泾阳县文教局
礼泉剧院	县城正街	1982	礼泉县文教局
三原县剧场	县城南街	1950	三原县文教局
杨陵剧院	武功县杨陵镇	1956	杨陵区文教局
普集剧院	武功县普及镇	1959	武功县文教局
永寿影剧院	县城正街	1973	永寿县文教局
长武人民剧院	县城西关	1957	长武县文教局
人民大礼堂	彬县县城	1959	彬县文教局
淳化剧院	县城正街	1976	淳化县文教局
宝鸡县人民剧院	县城东街	1956	宝鸡县文教局
眉县城关剧院	县城东关	1955	眉县文教局
扶风人民礼堂	县城东街	1956	扶风县文教局
陇县影剧院	县城西街	1959	陇县文教局

（续表三）

名　称	地　址	创建年代	主管单位
凤翔影剧院	县城东街	1973	凤翔县文教局
千阳县影剧院	县城东街	1971	千阳县文教局
岐山剧院	县城东街	1975	岐山县文教局
扶风县影剧院	县城东街	1980	扶风县文教局
太白县委礼堂	县城嘴头真经街	1965	中国共产党太白县委员会
镇安县剧院	县城东关	1959	镇安县文教局
洛南县剧院	县城西街	1979	洛南县文教局
商县影剧院	县城东关	1976	商县文教局
柞水县影剧院	县城正街	1973	柞水县文教局
山阳县俱乐部	县城东关	1972	山阳县文教局
紫阳县政府礼堂	城关镇	1956	紫阳县政府办公室
汉阴县政府礼堂	城关镇	1958	汉阴县政府办公室
石泉县政府礼堂	城关镇	1958	石泉县政府办公室
平利县红旗剧院	城关镇	1960	平利县文教局
旬阳县影剧院	城关镇	1979	旬阳县文教局
临潼剧院	县城北大街	1958	临潼县文教局
长安县影剧院	县城东街	1960	长安县文教局

（续表四）

名　称	地　址	创建年代	主管单位
蓝田县人民剧院	县城北街	1961	蓝田县文教局
高陵县人民剧院	县城南大街	1963	高陵县文教局
周至县剧院	城关镇	1964	周至县文教局
户县剧院	城关镇	1963	户县文教局
汉中市秦剧团剧场	东关正街	1962	汉中市文教局
汉中市京剧团剧场	市东大街	1956	汉中市文教局
汉中市实验剧场	市东大街	1957	汉中市文教局
南郑县剧院	县城西大街	1964	南郑县文教局
勉县剧场	县城大街	1976	勉县文教局
略阳人民剧场	县城大街	1978	略阳县文教局
西乡县文工团剧场	县城正街	1955	西乡县文教局
宁强县人民礼堂	县城大街	1958	宁强县政府
镇巴县政府礼堂	县城大街	1954	镇巴县政府
留坝县人民礼堂	县城大街	1961	留坝县政府
洋县剧场	县城东大街	1982	洋县文教局
城固剧场	县城中心街	1976	城固县剧团

演 出 习 俗

陕西戏曲的演出习俗，包括戏班的演出习俗和群众的观演习俗两方面的内容。

陕西虽说地分陕南、陕北、关中三个区域，且剧种繁多，但由于各地风俗习惯、风土人情大致相同，所以各地戏班的演出习俗和群众的观演习俗亦大同小异，共同的特点很多。

演出习俗，一般说来都带有比较浓厚的封建迷信色彩，以及为了营业和生计而具有的商业性特点。如戏班本身敬奉戏神庄王、老郎和演出“神戏”、“丧葬戏”、“应承戏”等习俗。

观演习俗，除敬神还愿、宗教礼仪等多有封建迷信成分外，大多观演活动都是融庆贺丰年、祝愿丰收、文化娱乐、人际和感情交往、经济贸易等于一体的群众集会习俗。如陕西农村所演出的“庙会戏”、“节庆戏”、“青苗戏”和“对台戏”等。这些演出活动一般都于每年春秋农闲季节举行。

中华人民共和国成立以后，在党的方针政策的教育下和社会主义新文化新思想的影响下，演出和观演习俗中的封建迷信色彩逐渐淡薄，有些封建毒素已被廓清。农村的庙会戏，多由物资交流会所替代。许多乡镇组织了俱乐部和业余宣传队，开展起经常性的健康的群众文化娱乐活动。

节庆戏　为喜庆节日所举行的戏曲演出活动，叫节庆戏。是群众逢年过节时的一种娱乐形式。春节期间时间最长，规模最大。多由乡镇自乐班演出，也有出资雇请职业班社演出的。这种活动在每年腊月二十三日过后就开始筹备。先由村社社首筹集经费，添办戏箱，组织排练。正月初二搭台，初三挂灯，演戏三天。正月十五日继续演出一天。在演戏的同时，还配合“耍竹马”、闹“社火”、扭秧歌等娱乐活动。祝愿是年五谷丰登，万事如意。初三是正戏日，多演升官发财、大吉大利的剧目，如《升官图》、《大赐福》、《封相》等。正月十五元宵节，多演喜剧色彩浓厚的小剧目。如《打草娃》、《十八扯》、《喜哥接妹》、《夫妻观灯》等。中华人民共和国成立后，这种风俗在农村乡镇仍然保留，“文化大革命”期间被取消，近年又有不同程度的恢复。不过演出剧目有了较大变化，除传统戏外，还有一些新编历史剧和现代戏。

堂会戏　戏曲班社在官府或私人内宅作专场演出叫“堂会戏”或称“唱堂会”。戏曲形成以前，周、秦、汉、唐时期就有在宫廷内苑或官宅内专为皇家和权贵们取乐、庆寿而演

出的乐舞。此种习俗即为“堂会戏”演出的先河。戏曲形成以后，“堂会戏”演出已在陕西城乡官民之中形成了一种习俗，关中一带尤甚。

堂会戏演出的内容因事、因俗而异。如祝寿演《蟠桃会》或《大拜寿》，丧葬演出《祭灵》等，均由“主家”（堂会主办者）决定。这种演出，一般报酬从优，除因某种原因被迫征演的“义务戏”例外；明、清两代，“家班”演出“堂会戏”是无“戏价”的。民间班社在演“堂会戏”时坤伶受辱的事屡见不鲜。

到清末民初，官、绅、富商们为了显贵炫富，“堂会戏”走出官府或内宅而在公馆巨厦前搭置戏台公演，甚至邀请几家戏班轮换演出。中华人民共和国成立后，此风逐渐消除。

青苗戏 农民们为保护庄稼而酬神的一种社戏。古有“八蜡之祭”和“祭百神以报穑”的祭祀活动。这种活动多在每年春耕前及秋收后举行。陕南、关中、陕北均有此风俗，尤以汉中为甚。负责组织演出的是由一村或数村（社）的“青苗会”或“羊头会”牵头。会首（俗称会长）由村民推举或各村头目轮流担任。会费按田亩分摊。演出约请戏班和天数由会首议定。演出地点在八蜡庙前或土地庙前，无一定演出仪式。剧目内容以群众喜闻乐观者而定，村民向神位烧香与否各随自便。二十世纪四十年代以后由于战乱，抓兵拉丁不断，农民无心再唱青苗戏，相关的组织也随之解体。

会戏 寺庙神会的定期演出。陕西在汉代就有“祈名岳，望山川”，“卫保散腊，倾盖社场”的“戏倡舞像”风俗（桓宽《盐铁论散不足》第二十九）。清代：“每村多醵金集会。春秋暇时，必演戏三日，或曰酬神，或曰还愿，实则人民娱乐之一种耳”（张紫晨《中国民俗与民俗学》）延至二十世纪五十年代以前，陕西各市、县、乡镇会戏的名义、会期与演出的规制不尽相同。如渭南市下邽镇每逢四月八日为佛祖生日会，开场戏规定演《郭瑷拜寿》，接着由会首点戏、选把式（名演员），转至抬爷楼作供奉演出。柞水县四月八日为城隍爷生日的城隍庙会；勉县则以四月二十八日为城隍会；同州府的城隍会却为八月初二；渭南市大钟寨西岳庙会戏，第一天先到华阴西岳庙唱三折神戏，演出结束，把预先扎制的神楼抬至城隍庙内作供奉演出。大荔县每年从正月初九城北十家庄“上九会”（正月初九敬九天玄女神）起，会戏不断，如正月十五日火神庙会，四月初八麦黄会，八月初二城隍庙会，九月十三关帝庙会，十二月初五娘娘庙会，每年竟有十多次，凡会必有戏。少则一台，多则两台。一般会戏多为三天四晚，有的七天七夜，或时间更长。此外，有些会戏多为季节性的物资交流会，如南郑县天台山、佳县白云山会、关中各县的“冬至会”及勉县“清明会”等，都与神佛名义无关。

挂灯戏 会戏首夜演出，开始挂灯，故名挂灯戏。因这一夜的主要观众是会首和当地军政要人及缙绅头面人物，故演出内容有三个特点：一、接神。开台要演神戏。二、亮箱。显示班社的衣箱新、齐及把式（名角儿）众多。三、要演拿手的折子戏，不演大本戏。在白水县、大荔县、合阳县还有“接台”的习俗。“正赛”（迎神赛会的第二天）头一天戏班来到后不

论天气早晚都要“接台”。有的地方“三开箱”(每天上午、下午、晚上三次开演)之前也要“接台”。

“接台”分“男接台”、“女接台”、“先打后接”、“吵台”等九种：

“男接台”即由班社的头道(技艺最佳的一等演员)须生、小生、大净、丑脚五至七人各按自己拿手戏中的脚色化妆,依次登场,面对观众分别一字儿立于桌凳上,各自选择自己在群众中影响较大的剧目选段清唱,全体唱完后鱼贯下场。

“女接台”是紧接“男接台”下场后,依次上场的正旦(含正小旦)、小旦、花旦、老旦、媒旦,其化妆及清唱选段的特点与“男接台”同。有时也单独出现“男接台”或“女接台”。

“先打后接”,即于“接台”前由各行当武打演员表演其翻、爬、滚、打(对打或开某种“挡子”)的特技。

“吵台”,即选一段在紧锣密鼓中表演的戏,由承担演出的班社所有武打演员组合演出。

“接台”后方能演正式安排的剧目。

天明戏　会戏第二天,从晚场开戏一直演到次日天明叫做“天明戏”。大荔县把正戏(即第二天——“中戏”的演出)日早上天亮时开台演出的敬神戏叫“天明戏”;把“天明戏”和上午演出的“一本加三折”及下午接连演出的折戏等三部分称为“连登科”。白水县苍圣庙(即苍颉墓所在)的“天明戏”要求正戏日早晨从鸡叫第一声开戏,直到午夜两点,吃饭时戏也不能停。即使台下无观众,台上也要“锣鼓响,人(正做戏的演员)在场”。稍有差错,台下的会长们手里的三眼枪和单眼冲即连珠似地打上台来。

“天明戏”成俗的原因,一是社家为炫耀财势,招徕观众;二是社家可藉以多收赌博头子的钱及增加摊点税收。无论在哪儿,凡演会戏必有“天明戏”。

扫台戏　会戏的最后一夜终场时,要扮黑虎灵官出场清扫舞台的邪气,叫做“扫台戏”。

“扫台戏”之前,有的地方要加演送神的“神戏”,出场脚色只有天官和四值功曹,所念的“诗”和对白全是保社家“万事大吉”之类的“官乱弹”。

灵官上场时,戴扎有黄表的七星额子,手中的鞭每节都扎有黄表。他于烟火中在前后台间舞鞭,三进三出,念着“清吉平安”一类联句的“官乱弹”。于是台上、台下大放鞭炮,并由社家为灵官挂红(额子上勒一条红布或红绫子),灵官亮相,下场。灵官下妆的印脸麻纸也被观众抢走,用以避邪。

在灵官扫台亮相当中,台上检场人等要将社牌、砌末等全部装箱;把台上的桌椅靠中墙一字儿摆齐。台下的会首等人则烧表敬神,抬走神像,撤掉香案,结束整个演出。

咬鸡头　又叫“咬鸡打台”、“破台”、“打台”、“开箱口”、“开光”。即演员在演出中当着观众咬掉雄鸡头(也有用刀割的),洒鸡血以示驱邪的表演。

在陕西各地演出中“咬鸡头”的，脚色行当和表演程序不尽相同：有扮灵官者咬的；也有灵官唤‘咬鸡仙上来’咬的。但均为启用新舞台或新戏箱首场神戏的开场部分。鸡血洒在台柱或衣箱上之后，即将鸡头（还有带“砂碗”——土瓷碗的）悬挂于舞台梁上。灵官的舞蹈、吉祥话类似于演神戏。

写戏　需要请戏者与戏曲班社以契约或口头“下定”（预付定金）形式约定演出时间及有关事项者叫做“写戏”。班社内负责“写戏”的人叫做“写班长”，或称“承戏的”、“拉杆子的”、“写头”等。在班社内其地位仅次于“领班长”。中华人民共和国成立后，随着剧团建制改革，称作“外交”，由秘书或总务股长兼任，也有设专职的。这种人一般对各地庙（社）会的日期、地点，办会习惯及会道都较熟悉，且有争台口的本领。

“写戏”的方法，戏班“写头”，有的高擎演戏的红缨枪（把子），有的领口斜插一条演戏的马鞭子，走乡串村，招摇过市，到引人注目处（如茶棚酒肆）则将马鞭或红缨枪插（悬）在显眼处。想写戏的人一见此标志，即来洽谈，约定戏价，演出日期，或签订合同文书，是曰定戏。

写戏的文书是将内容竖写在一张白纸上，反复折叠如折扇状，正中再写戏价、日期，然后斜剪两半，双方各执其一。演出终场后据此清结经济手续，并当场销毁。

打开场　又叫“打闹台”，即以锣鼓经套曲（如〔南瓜蔓〕、〔暴锣锤〕等）在开戏前演奏一段时间，以招徕观众并调把式（催演员）上台。

一般习惯是：首先由检场在台口吹三声大号（又叫“喷呐子”、“二马驹”），武场演奏员必须在第二声号音落时入位，先出场的演员必须离开戏房上台化妆，第三声号音一落即响“铜器”（锣鼓等）。

二十世纪四十年代，由于城镇剧场售票演出的兴盛，“打开场”多被取消。中华人民共和国成立后，由于学习话剧，舞台使用了大幕，以“开幕”标志“开戏”，以“幕前曲”代替了“打开场”。但农村中演出，仍保留有“打开场”的习惯。

开场生　农村会戏开正戏之前，有一个随意袍带打扮的须生上场，叫“开场生”。他坐在中场，每隔十几分钟才说一句“官乱弹”，直到正戏演员化妆停当，才唱一段“盘古开天”之类的词儿下场。因其孤坐很长一段时间，群众讽之为“坐冷板凳的”。在“一本梢三折”或“天明戏”的演出中，班社为了照顾演职员吃饭或演员改妆，往往用“开场生”串场。有的庙会用三眼枪（土枪）催戏时，班社也用“开场生”应付。

挂号　临时搭班的演员或本班社老演员要变更戏的内容时，以手势告诉鼓师将要唱的板头，叫做“挂号”。“江湖班子”通用的“挂号”手势是：叫〔塌板〔一锤安〕〕、〔慢板〕时右手掌下压；叫〔浪头带板〕时，右手拇指向右上划膀子；叫〔带板〕（含〔七锤〕）时出右手拇指；叫〔二六板〕时并出食指与中指；叫〔播板〕时，右臂下垂摆动。

捎戏（又叫垫戏）　每晚会戏的约定节目结束后还得捎带演一折幽默风趣的戏（群

众称为“耍戏子”)，叫做“捎戏”或“垫戏”。一般是第一夜捎一折，第二夜捎两折；第三夜捎三折。剧目选择要按观众的要求定。

点戏　戏曲班社的负责人请主家或临时到场的特殊观众(军政要人、豪绅或其家属)在戏码单上选择上演剧目叫做“点戏”。据汉中天汉学社名老艺人张金鉴在1935年秋天说：先辈流传：从前皇宫内苑或是官衙公馆演戏，无论是家班或江湖班子，事前都要将全部戏码用红纸写好，请主家挑选，同时要禀明各戏码(本戏、折戏)的主要演员，主家选中的便在戏码上用墨笔一点，所以叫“点戏”。以后不用红纸写戏码，也不用墨“点”而用“折子”，可是“点戏”的做法和习惯却传到现在。

“点戏”的人一般对所“点”剧目的主要演员都是要当场赏钱或“披红”的。同时“点”戏的人往往在赏钱数目上还有互相攀比炫耀的习惯。

“戏折子”大小和商号收帐的“折子”一样，是硬质的白纸裱糊的，单折面约十二厘米长，四厘米宽，共有若干折，自右至左工整地写着班社经常上演的剧目，前边是本戏，后边是折戏。折子收叠后装入上下相通的套子里。这种套子裱装精致，正面贴着班社名称的大红封签，底面写年月日立。戏折子一般保存在戏班的写班长手里。

拜码头　戏曲班社拜望演出地点的地主豪绅、军政要员及邦会头目叫做“拜码头”。其目的是求得他们的支持，盼个演出顺利，唯恐稍有不到之处致使大祸临头，起码是难以立足。

“拜码头”的习惯做法是：由班社负责人领着主要男女演员，拿上与该班社和码头有较密切关系的人物的书信、见面礼和大红拜贴登门请安。

另外，还有一种习惯也叫“拜码头”。即新搭班的演员或“打炮”的票友，不管名望多高，化好妆出台前，都要在二帘子(即戏曲舞台“出将、“入相”的上下场马门的帘子)内向鼓师及琴师含笑抱拳致意，请加关照。

打加官　又叫“跳加官”，在会戏演出当中，忽然停锣息鼓，由戴天官或娘娘脸壳(面具)的演员为特殊身分的观众表示祝贺——加官进爵，叫做“打加官”或“跳加官”。

“打加官”有男女之分，若特殊观众为男性则出天官——男加官；若为女性则出娘娘——女加官。也有同时出场的。

男加官戴白净脸、三须面具，纱帽、红蟒、象笏，在“小三件”伴奏中登场舞蹈。检场人则持两个锦绣条幅，约二市尺长、一市尺宽，分别锦绣“天官赐福”、“万福来朝”字样。当演员停止舞蹈用象笏左指时，检场人随即抖开“天官赐福”条幅，向台下大喊：某某会首或什么老爷、什么长“加官”！台下即有人点燃鞭炮。若天官或娘娘象笏右指，则检场人抖开“万福来朝”条幅，向台下大喊：某某夫人或太太、小姐“加官”！随即同样鞭炮大作。

台上喊过“加官”之后，台下看台(专门搭棚)上立即用托盘端上银元送上舞台，领班长受钱后大喊，某某赏大洋若干元，台上放鞭炮，锣鼓大作。

在“打加官”中，在场的演员必须背身而立，等谢赏锣鼓响时全体回身鞠躬。

除会戏中必须向会首“打加官”(台下多只放鞭炮不赏钱)外，其他“打加官”则视情况而定。

神戏　以表现神、仙临场庆贺活动的戏叫神戏，有迎神、送神(扫台戏)两种。凡庙会演戏，第二天必演神戏。

“神戏”的演法虽有固定的“官乱 弹”，但因各地习俗不同内容多有差异。镇安县境内演神戏分三等。一，大型庙会演出《蟠桃会》。这一种规模最大，出场人物除上八仙、牛郎、织女、东方朔、四季功曹(四值功曹)、福禄寿三星、四龙套外，还可按人员情况临时增加脚色。二，中型庙会演出《大赐福》。角色有魁星、财神、牛郎、四功曹、四龙套。三，小型庙会演出《三出头》。只上福禄寿三星。三种情况都带有“加官”。演出时，会首除送“双么台”(正式开饭当中的夹餐叫“么台”;“双”即两倍于平常饭菜的白米酒肉)外，并根据神戏的不同规格增加戏价。长武县在正会的上午和晚上先演神戏——《大奠酒》(五张条子五类神)、《小奠酒》(三出头三类神)。旬邑县演出前几天，村长和老年人收拾庙院，谓之为神沐浴，并请神坐堂，接着村人领赠子(会上分送的祭肉等)，杀猪宰羊，临演出时放鞭炮，烧表焚香献牲。合阳县还要求班社在会戏先一天到达演出地点安神。

对台戏(又叫“打对台”)　在同一届会戏中同时有两家班社比赛演出叫做“对台戏”。“对台”的戏台有固定建筑的“乐楼”(戏楼)，但较普遍的则是临时搭置的戏台，有两台相向的，也有并列的，视场地条件而定。

“对台”讲究：一，比开戏。会首故意不定开戏时间，看谁家开戏的大号响得早，以定优劣，在增删戏价及外赏钱与伙食方面据以区别对待。大号一响，马上就得开锣出正戏。因此，两家班社都要暗自轮换吃饭，及时扮戏，前场(检场) 则拿着大号站在台口，只等会上的三眼枪(土枪)一响，马上争先吹号，锣鼓齐鸣，脚色上场。二，比声势。两家班社对每次演出的戏码和名演员互相保密。开戏后，如发现观众涌向对方舞台，则立即上名角儿的戏码，招徕观众以压倒对方，如此反复比赛。如遇戏码来不及更换时，立即换名角儿或上双角儿(如《法门寺》的双孙玉姣或刘媒婆等)。三，赛特技。如《铡美案》喷血落头(又名“带彩”)、《十王庙》飞叉穿腹与换头、李翠莲《大上吊》等。有时互相以剧目内容相互影射以压倒对方。如一家演歌颂刘备的《回荆州》;另一家则演《法门寺》以刘媒婆、刘彪贬低刘姓人物。四，赛名角。名角儿少的班社，对此则不惜重金从别处聘请名角以压倒对方。此项开支有时会上可酌情补助。五，比亮箱。班社为此特启用新箱，或事前租赁新箱，在数量(如十蟒十靠)和质量上要赛过对方。永寿县“打对台”还要“交神”。若一台戏是本地班社，一台是外地班社，要让外地班社在“上手”(即右方)舞台演出，并由本地班社派一名演小旦的名角儿给对方“交神”，即拿香表祭奠对方的“庄王爷”。并且在开戏时要各送三声号，第三声号音落时同时开戏。第一夜两家要唱互不伤及的“和平戏”。

对“对台”不能赛过对方的戏班，会首有权中途终止写戏合同，别请其他班社，还要罚扣戏价，被辞退或罚扣的班社无权反对。

应承戏　为承应贺寿、贺建新房、婚庆、还愿、完服（又叫给已故的父母“过三年”）及对某项事业或工程的庆贺演出叫“应承戏”。这种戏在演出时间上无一定习惯（如“三天四晚上”）；在戏码上必须与所应承事项意义相符；演出剧目多由主家点戏。主家不点戏时，班社不能演出内容或意义与应承事宜相反的戏，否则要受罚，此外，遇节会演出的（剧场售票演出也有此习惯）《天仙配》（七月七日）、《白蛇传》（五月端午）、《闹元宵》或《薛刚反唐》等也叫“应承戏”。

跑台戏　戏班从甲地演出某剧目的一段后，演员不卸装跑到乙地继续演出同一剧目的其他部分，叫作“跑台戏”。相传此种习俗的成因是太史公司马迁被罪后，韩城百姓于其祭日演戏纪念，因官府禁逼，遂不得不“跑台”演出。

丧葬戏　办葬事（安葬、过三年）“临丧设台作戏”，“选伎征歌，以滋欢娱”（《陕西通志》卷四十五）叫“丧葬戏”。

“丧葬戏”的剧目多为《祭灵》等有关歌颂亡人的内容，先演折戏后演本戏，有连演三天三夜的。承应“丧葬戏”的班社不仅演戏，有的还负责“献饭”、“迎客”、“送天”的乐人职务。主家除给台上送规定的饭菜、烟酒之外，在戏价和招待上一律从优。

搭红（又叫“披红”）　对正在演唱中表演出色的演员一肩斜披一条红绫子，并放鞭炮祝贺，以示赞誉，叫做“搭红”。搭红者在演员演至最精彩的地方，把已准备好的一丈二尺红绫子两头拴上鞭炮，点燃后扔上台去，炮响绫开，演出暂停，检场为演员披红后，演员向台下鞠躬致谢，继续演出。领班长亦当即下台寻到赏红者，以酒席相待。受红演员下妆后，必须即席致谢。演员如系未出师的艺徒，必须叩头致谢。中华人民共和国成立后，此风仍多流行于农村，并改赏红绫为大红缎被面料，归受红者所有。

反串　每逢春节元宵节前，班社盛行演员串演非本人应工行当的脚色，叫做“反串”。其目的是艺人联欢，博得观众一乐，如花脸行串旦脚，小旦行串花脸或须生等。所演剧目多为风趣幽默，打闹调侃的喜剧。

客串　票友“下海”（正式加入班社）前，应邀或自己要求在班社正式演出中扮演某一角色，或某班社演员于某种特定情况下，以个人名义在其他班社剧目中扮演某一角色，均叫做“客串”。但后者有时在“海报”（戏报）上写“特邀”二字；前者有时则写“客串”或“特邀客串”字样。此类串演有班社付给客串者报酬的，也有票友付给班社礼金者。

打子儿　正演出的剧目进行到有“戏扣子”或关键情节时，忽然停锣息鼓，剧中主要角色各拿一小柳条笸箩，到观众池里挨座儿讨要零碎钱（“子儿”），然后上台继续演出，叫做“打子儿”。一出戏往往有几次“打子儿”的事。这种演出仅见于西安市二十世纪三十到四十年代的民乐园游艺场；演出班社多为挣扎在饥寒线上临时凑成的贫困的小剧团，虽然

为适应市民趣味，但演员们的表演水平、个人技艺并不见得就很低劣。演出剧目多庸俗低下之作。

卖签子　以长约一市尺，宽约三分并刻有班社特殊标记的竹签，代替戏票在剧场演出时出售，叫“卖签子”。签子的价码因时、因地、因班社而异，没有统一规定。民国二十七年(1938)至三十四年(1945)年间，此风在西安市及外地城镇非常流行，以后“签子”逐渐改为印制的戏票。

摔垫子　在演出中演员和检场人将舞台上所需用的垫子以飞旋形式摔起来或扔下地，叫做“摔垫子”。演员在舞台上作戏时有一些跪拜动作。跪时检场人必须及时准确地将锦垫旋扔其脚前或膝下；演员起身，要随身将跪垫凌空旋起，飞向检场人，使其恰好接住。这是二十世纪三十年代一度流行于陕西各地戏曲舞台的习俗，以示演员和检场人的功力和艺术水平。

赶台口　班社在甲地演出结束的当晚同时在乙地挂灯时，要及时赶到乙地，叫做“赶台口”。“赶”不及时则要遭到扣戏价或退戏甚至被砸“招牌”的厄运。“赶”的一般做法是：班社名演员在甲地的“扫台戏”节目，一定要在求得会首同意在前边演出，下场不下妆，立即赶往乙地准时演出“挂灯戏”，文武场面的人员也要分班安排一同前往。“赶”不好台口的班社不但会声名狼藉，还有倒台散班的危险。

封箱　即将全部衣箱暂时或永久封存。其情况有三种：一，因得罪权势单位或人物而被封箱禁演，在衣箱上贴上封条，未得有关人员允许不能启封。二，箱主因故停止继续赁箱或班社因散伙而封箱。三，每年因农时季节而散班休假时封箱。如夏收、秋收、过春节等。封箱的具体日期和时间长短无严格规定。

“封箱”时仪式十分严肃隆重，先由箱主或领班长率全体人员把全部服装道具装箱，然后点燃香烛跪拜庄王爷，再给箱上贴上红纸封条。有的班社还要摆酒席以约留或送别外请把式。

搭班　戏曲江湖艺人参加某一班社演出，作为其中的成员，叫做“搭班”。“搭班”只能在相约成俗的“散班”、“成班”季节进行，即在夏、秋两季及春节前后(约为农历的四月、八月、腊月或夏至、秋分及冬至前后)进行。“跳槽”(欲另搭班)的艺人必须在原班社“散班”之前征得领班长(或箱主)的同意，于“散班”时离社。硬行“跳槽”，必将受到江湖上班规(习惯法)的惩罚。

“搭班”一般为口头“合同”，按照江湖惯例，讲明“身价”(工资)和戏码及在班时限。一经入班必守班规。

挂牌　用特制的木牌标明当晚或次日上演的剧目及演员姓名，挂在剧场门口叫做“挂牌”。

“挂牌”有两种习惯规矩：一，一本或一折戏一牌挂出时，剧目按演员知名度为序，名高

者在前，叫"头牌"，其他的则为二牌三牌。二，挂"单牌"。这有两种做法：一是特邀名演员短期演出时，将其姓名或艺名以大字单牌书写，或以"主演""泰斗"称谓挂出；一是以"斗方"（全张红或黄色纸）代替木牌张贴。至于通衢要道处，则以纸书的"海报"代替木牌。

敬庄王 陕西戏曲班社多以"庄王"为祖师爷，经常随班奉祀，"庄王爷"系一小木人，俊面、三须、赭袍、王冠、皂靴，平常置"大衣箱"（专放蟒、袍、褶子的衣箱）中，任何人不能坐此箱上。演出中，箱倌在后台架一小木板作香案，请"庄王爷"居中而坐，置香炉，供班社人员焚香跪拜。若剧中需道具婴儿，则焚香请"庄王"承当，事后焚香归位。

班社于农历八月十五日值演出时，全体同敬"庄王"：香案前设供桌、献果，由小旦行演员焚香奠酒，社长率演职员及学徒依次排班拈香叩头礼拜。

班社成员若犯班规社条，班社长必挂起"庄王"像（画轴）方能处理，将犯规者拘至像前，捆绑其手脚吊上屋梁，必待众人求情方予赦免。对越规"跳槽"人员抓回后，也要敬起"庄王"当众讲理，情节严重者将被吊打。

帮行 即艺人间互助周济及介绍就业的习俗。某戏曲艺人失业落魄时，不论何时何地，若遇有班社演出，不管熟识与否，只要向后台"庄王"叩拜而去，该社班长务必跟踪寻到失者，并要酒饭相待，问明情况，如本人愿留该社而社内亦重其技艺，则可认身价搭班。如本人不同意搭班，该班社即赠送路费或救济金。失业艺人求救助时，必须于收麦、种麦及冬闲时期内到西安市城隍庙内请求介绍职业（该庙有人专理此事）。其技艺较差难谋职业者，可到西安市骡马市庄王庙内请求救济。此习直到民国三十七年（1948）尚存。

拜师 在科班学戏，各行当的学生都要认定一位艺人为师傅。拜师仪式是在庄王像前行"大礼"（作四次揖，磕四个头），有的则由师傅授艺名。一经拜师后，徒弟在艺术上必须遵守师傅教导；在生活上要承担照顾师傅起居及赡养义务。中华人民共和国成立后，虽有戏校，但此风至今尚存。

坐堂 即会戏演出中，村民敲锣鼓进香时必在戏台前游行，此时台上必有一袍带脚色当堂正襟危坐，游行村民离去，方可下场，叫做"坐堂"。此俗仅关中北方个别县流行。

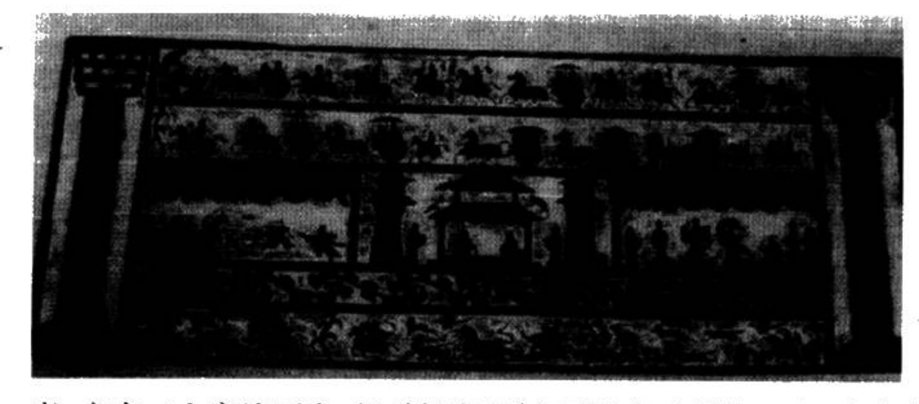
火爆戏（又叫"火炮戏"） 关中武功等县演会戏时，自始至终昼夜不停，十分紧张，叫做"火爆戏"。会首要求班社台下有人则台上必有戏，黎明深夜亦不例外，演员轮流吃饭，饮食由会上派专人用大盘、食盒盛酒肉排队送上舞台。永寿县唱会戏时，台下火炮一响，台上得立即开戏，也叫"火爆戏"。对听到炮响而不能开戏的班社要扣戏价。

关神戏 陕西各地演关公戏的演员要在上妆挂衣前，先对应着戏装（神服）叩首。上妆后要焚黄表纸绕红脸一匝，挂衣后须闭目端坐，封口不言，直到上场。陕南各地演员上妆后，要背对马门端三柱香，闭目候场。

换场面 名角儿出场前，文、武场面要换成与自己配合默契的人员，叫做"换场面"。与此同时，桌围、椅帔、锦帐等场面要换成绣有名角儿姓名的东西，戏完后则全部撤去。此风于民国三十年前后西安市剧场颇流行，外县城镇尚不多见。

文 物 古 迹

绥德东汉墓画像石乐舞图　1981年榆林地区文物普查队在绥德河西官庄东汉墓发掘出土。现存绥德县文物管理委员会。该画像石呈长方形，长二百五十厘米、宽一百零二厘米。由出行图、乐舞图和狩猎图三部分组成。乐舞图居中，亦分三部分。中为楼亭，内有二人席地而坐，相对饮宴观舞，两边各立男侍一人。左为盘（鼓）舞图，上挂幔帐，下置八个盘或鼓，五人表演。一人着长袖舞衣，挥袖挺胸踏跳；一人曲膝扬面作射箭状；一人手执鼓槌，弯腰敲鼓（盘）；一人长发后拂，挺胸弯腰，一腿弯曲立地，一腿后跷；一人两臂直伸向前下方，双腿前弓后箭。右为楚舞图，由七人表演，均穿曳地长裙，右三人和左二人，作伴奏状，中间两舞伎轻拂长袖，相对起舞。



紫阳北魏乐舞铜带板　现藏安康地区文物管理委员会。安康水电站库区考古队八十年代于紫阳县宦姑乡发掘。约北魏太延五年(439)制作，铜铸。共六块，每块图案基本一致。各铸有男舞伎一人，乐师五人。舞伎位于正中，上身赤裸，臂套钏，腕戴镯，头戴宝花盔，腹部以锦甲相护，身披长巾，随风飘拂。赤足，双手上举成虎抱拳，右腿后翘，左足跟微抬，足尖抵于小圆毯上，呈现腾飞状。身旁乐师，均着胡服，敞怀袒腹，依次盘坐于胡毯之上。一人双目圆睁，面颊鼓起，两手捧笙吹





伎乐：吹笙



伎乐：[illegible]



伎乐：[illegible]

奏;一人翘鼻努目,虬髯箕张,奋力弹奏琵琶;一人高鼻深目,卷须垂胸,击奏腰鼓;一人面向前方,两腿交叉,怀抱羯鼓,以手击之;一人蚀空,所持乐器无可辨认。

彬县北魏石雕庙会百戏图 出土于彬县县城老衙门(旧址)后院。现藏彬县文化馆。国家二级文物。



图碑为青石所凿,呈长方形,高一百零二厘米,宽六十七厘米。由五部分组成:一组为佛殿、佛像及献贡者名单;二组为献佛者,前一人手执献礼,后为献佛人所骑大马两匹,背搭马镫,呈飞蹄欲驰状;三组为乐舞图,左一人指挥,后两人手执单弦胡琴,下五人同势起舞,右一人操单弦长柄琴;四组为生活图,一人推磨,一人舂米;五组由十一人组成,为杂技图,一人站立,头部顶竿,左立一人,另一人双脚立其肩部,两手呈扶竿状。竿上悬立一人作态,一人平身腰顶竿端,两手与两脚各携一人双脚,倒悬空中,双手作势,右侧四人,前二者站势,一手提鼓,一手敲击,后坐二人,均作吹箫状。

礼泉唐牛进达墓女鼓伎俑 1976年于礼泉赵镇西北唐牛进达墓出土,现藏礼泉县昭陵博物馆。墓志铭载牛进达为大唐故左武卫大将军上柱国瑯琊郡开国公。俑高十四厘米,头梳双罗髻,肩着披帛,上穿红色短袖衫,下穿红色条纹长裙,呈跪坐状,面向前方,双眼微合,仪态自若,鼓置怀中,双手于两端拍击。



礼泉唐郑仁泰墓乐舞俑群 1972年于礼泉县郑仁泰墓出土。现藏昭陵博物馆。据郑仁泰墓志铭载此俑群为唐麟德三年(664),安葬郑时所烧制。舞俑为黄色釉陶,最高二十六点二厘米,最低为十七点六厘米。俑群由十名女伎组成,均头梳双髻,身穿圆领窄袖黄色曳地裙,肩披帔帛。后排五人为乐伎,各执乐器围坐地上,左起第一伎奏乐不明;第二、三伎双手合于胸前,作拍击状;第四伎双手捧箫吹奏;第五伎鼓置怀中,双手于两端拍击。前排两人为舞伎,眉目清秀,姿态轻盈,拂袖侧身,相对而舞。(见彩图)

礼泉唐郑仁泰墓优伶侏儒俑 1972年于礼泉县西屯村西唐郑仁泰墓出土,现藏礼泉昭陵博物馆。墓志铭载:郑仁泰为唐右武卫大将军上柱国同安郡开国公。唐麟德元年(664)陪葬于唐太宗李世民墓南山下。侏儒优伶俑共一式二件,一件出于墓壁坎内,高十七厘米,头戴黑色圆帽,身穿窄袖红色长袍,腰带宽弛,脚着黑色尖靴,右肩前举,面带笑容,作滑稽表演状。另一件出于墓天井东坎,高十二点五厘米,身



材矮壮，面形圆胖，头戴幞头，身着窄袖红色条纹袍，腰束带，脚穿黑色尖靴，右手按腹，左臂下垂，呈滑稽逗乐状 。

长安唐执失奉节墓舞女壁画　1957年长安县郭杜镇(在西安城西南十七点五公里)唐执失奉节墓出土。现存陕西省博物馆。壁画绘于墓室北壁，图画一舞伎，柳眉杏目，头梳高髻，身着圆领短袖紧身衣，袒胸露臂，肩披红纱长巾，下穿红白条纹长裙，腰束带。舞女头向右侧，注目下视，双臂微弯，向两侧伸开，左手高右手低，持长巾旋舞，红色条裙随舞波动，姿态婀娜。据墓志载：墓主执失奉节，突厥人，卒葬于唐高宗显庆三年(658)。壁画当作于此年之前。

礼泉唐李勣墓歌舞壁画　1976年于礼泉县李勣墓出土，现藏礼泉昭陵博物馆。墓志铭载李葬于唐高宗总章三年(670)。墓内壁画六幅，较完整者两幅，高七十厘米，宽一百四十厘米。一幅由三人组成，均为女伎，梳发髻，肩着帔帛，上穿红色短衫，下着红色条纹长裙，为立部伎。左一人吹箫，右一人拍板，中一人毁。另一幅为一女伎独舞图，头梳双环髻，上穿长袖衫，下着黑色条纹曳地裙，腰束一带，肩披红白绸条。体态丰满，面容清丽，侧身弯腰挥袖而舞。(见彩图)

西安唐鲜于庭诲墓参军戏弄俑　1957年西安市西郊南何村唐鲜于庭诲墓出土。现藏中国历史博物馆。戏弄俑共两件：一为参军，一为苍鹘，高低相仿，约四十六厘米左右。据墓志载：墓主鲜于庭诲于唐开元十一年(723)六月一日卒于京兆安定里。二俑服饰相同，头戴软巾，身着圆领窄袖绿色长衣，腰束带，足蹬长筒靴。二俑表情姿态十分生动滑稽，一个撅咀嗔目，拱手直立；一个双眉紧皱，撇嘴低视，面作愁苦，袖手斜身，均呈参军戏弄之表情。



临潼唐庆山寺壁画乐伎图　近年于临潼县新丰镇唐庆山寺舍利塔基出土。现藏临潼县博物馆。系唐开元二十五年(737)至二十九年(741)修建舍利塔时所绘。(塔内出土《上方舍利塔记》)共两幅，均为坐部乐舞图。



图一原置塔基东壁。由演奏和观赏两部分组成。左侧为演奏部，由坐部乐舞伎十一人组成，分三排结跏趺坐。前排左起第



一伎击羯鼓，(即两杖鼓)，第二伎击鼓，右一伎奏乐不明，二排左起第一伎手持团扇，第二伎击鼓，第三伎吹箫，第四伎吹笛。后排左起第一伎奏乐不明，第二伎吹管，第三伎奏乐不明。坐伎皆束发挽髻，髻际扎组缨，项戴链，腕戴钏环，头后有圆形头光。乐队前为一舞伎，头挽四髻，身着长裙，翩翩起舞。右侧为廊，系观乐部，廊下有五人观乐，均系中外僧人。图二置原塔两壁，与图一人物布局、装饰和乐舞动作基本相同。两幅均构图和谐，线条清晰，构成了一幅完整的唐代乐舞演奏场面。



西安唐苏思勋墓乐舞壁画　1953年2月于西安市东郊经五路唐苏思勋墓出土。现藏陕西省博物馆。壁画绘于墓室东壁，高一点四八米，宽四点一五米。画面绘一唐代乐舞场面，舞厅中央地铺黄绿相间的地毯，一胡人舞伎正在独舞，舞伎深目、高鼻、虬髯、头包白缠头，身穿长袖衫，腰束黑带，足蹬黄靴。舞者左臂扬举，右臂垂拂，左腿直立，右腿曲膝提起，回首下视，作腾踏的舞姿。舞者两旁各置一块黄色地毯，上立两名歌者为之伴唱，一伸右臂，一扬左手；另有九名乐工为其伴奏。舞者左侧有四名乐工，均身着长衫，腰束黑带，头戴黑帽，分作两排。前排三个，一名左腿曲膝踏地，跪坐右腿脚上，怀抱箜篌，双手作弹奏状；一名盘膝而坐正在抚琴；一名跽坐，吹奏筚篥；后排一名乐工站于歌者身旁，吹奏排箫。舞者右侧有五名乐工，亦作两排。前排三名，一名盘膝而坐，弹拨琵琶；其余两名跽坐，一吹笙，一击钹；后排两名乐工站于歌者之前，一击拍板，一吹笛。乐工皆男性，服饰相同，头戴圆顶黑幞头，身穿圆领窄袖衫，腰束黑带，面目颧骨涂有淡红色。据墓志载：苏思勋卒葬于唐天宝四年(745)。此墓壁画所绘为西域少数民族的《胡腾舞》。



三原唐李寿石椁线刻乐舞图　1973年于三原县唐李寿(淮安靖王)墓出土，现存三原县博物馆。共两幅，刻于石椁内壁，均高一百四十九厘米，宽七十五厘米。图一为舞伎图，由上、中、下三部

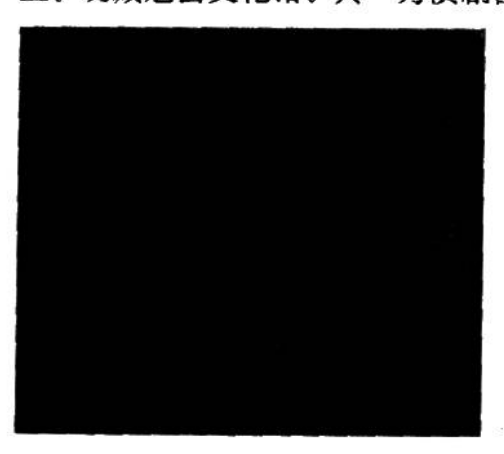


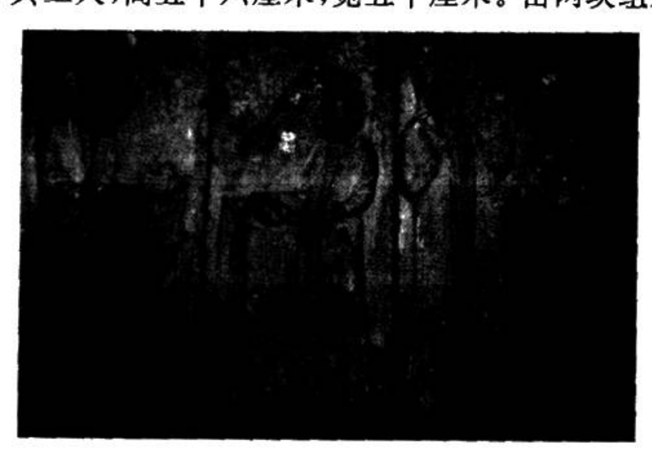
分组成，每组有两女伎献技，均梳双环髻，下着曳地长裙，拂袖弯腰，相对起舞。图二为乐伎图，由十二女伎组成，亦分上、中、下三组，每组四人，均梳双环髻，身穿曳地长裙，上部四人，一者吹箫，二者吹弄排箫，三者吹箫，四者击钹；中部四人，一者吹笛，二者吹箫，三、四者手抱长鼓；下部四人，前三者弹奏琵琶，第四人执奏箜篌。

勉县北宋墓铜镜杂剧图　1981年10月25日于勉县长林乡杨宅村北宋墓出土，现藏勉县文化馆。图置一铜镜背面，铜镜系青铜所制，呈圆形，直径为十二厘米。图面正中上端系一神楼，两层，歇山顶，楼前陈设献器，器中满置贡品。神楼及贡器两侧及下端，为九位乐伎作场祭神。左起一组四人，头戴幞头，身着圆领窄袖长袍，腰束带，右手作表演状。下为二人，一人头戴长方形面具，身着圆领窄袖长袍，腰束带，两手平伸作态。一人梳发髻，身着抹领窄袖衫，下着长裙，面相丰润秀美，姿态娴雅，左手前指，作表演状。最下一人；半身，头戴羊头"壳脑"，两手胸前拍合，扭捏作态。右侧四人，上起一人，头戴幞头，身着交领宽袖长袍，弯腰，两腿前曲，左手插腰，右手下伸作表演状。中二人以序排列，面朝贡品，均头戴幞头，身着圆领窄袖长袍，腰束带，双手横执长戈作态。下一人，头戴幞头，身着圆领窄袖长袍，束腰带，着胡须，仰面挺胸，左手曲至胸前，作滑稽取乐状。中下一人，头顶贡品盘，身着交领窄袖长袍，腰挎宝剑，两腿前曲，右手上扶贡品篮，面目丰腴和祥。整体表情、动作、姿势，配合有序，风彩各一，上下左右层次分明，饰纹清晰，显示出一幅配合默契的杂剧演出场面。



勉县北宋墓杂剧砖雕　共两幅。1981年10月25日于勉县长林乡杨宅村北宋墓出土。现藏勉县文化馆。其一为演剧图。共二人，高五十六厘米，宽五十厘米。由两块组成，





每砖雕绘一人，均身材魁伟，面容丰满，头戴展角幞头，身着圆领窄袖长袍，腰束带，形似官吏。两人均面带怒容，两手置于胸前，作比划状，形象逼真。其二为演奏图。共四人，高五十六厘米，宽八十二厘米，由三块砖组成，左起第一砖，雕一人，头梳发髻，身着交领窄袖曳地长袍，侧身站立，面向右方，身前置一高箱，箱上置琴，手握琴杆，示打琴状。左起第二砖，宽于一砖，雕二人，侧身相对而立，均梳发髻，身穿交领窄袖曳地长袍。左一人手执板敲击，右一人捧箫吹奏。左起第三块砖，雕刻一人，微低，面胖，头梳发髻，身着交领曳地长袍，侧身站地，面朝左方，身前置一高箱，箱上置一长筒形乐器(名称不详)，双手于两边击节。四人全神贯注，演奏配合默契，形象生动。

甘泉宋墓秧歌舞砖雕 原砌于甘泉县两岔乡两岔村宋墓墓壁，1978年出土，现藏延安地区文物管理委员会，为国家一级文物。

砖雕一式两块，形制规格一致。砖呈土红色，长三十四厘米，宽十六厘米，厚五点六厘米。正面中部下方刻以平面长方形凹块，长十六厘米，宽十三厘米，上雕秧歌舞图。舞伎系一男性青年，形高十二点五厘米，头上扎巾，身着坎肩，下穿宽腿大裤，衣纹自然流畅，赤臂，腕部戴钏，两手伸向左上方，捧以绸缎结扎的如意，如意柄部绸缎下垂，肩披彩绸，右肩彩绸从臂内侧飘下，左肩彩带仅可见末端从臀部后侧飘出。舞者面庞丰满圆润，右腿前跨，左腿后曲，作跳跃状，形象鲜明生动，富有活力。(见彩页)



户县元墓胡人骑驼击鼓俑 1978年户县秦渡镇张良寨元贺氏(1264—1361)墓出土，户县文物管理委员会收藏。俑高约四十厘米，驼头至尾长约三十五厘米，宽约八厘米。造型人高鼻、深目、虬髯，骑于骆驼背上，腹前绑一面扁鼓，右手持鼓槌高举齐眉，左手握拳(鼓槌已失)，弯肘当胸，正在奋力击鼓。身着胡装，头梳发髻，发细如丝，梳向脑后，辫成短辫，垂于后颈。胡人双目炯炯有神，臂膀壮实有力，雕塑极其精巧。据《元史·列传》载：贺氏京兆人，自先祖贺贲起，相传贺人杰、贺胜、贺维贤至贺均，五代为官，先后卒于南宋理宗景定元年(1264)、元皇庆元年(1312)、元至治元年(1321)和元至正二十年(1360)。可知该俑的制造年代，当在南宋理宗景定元年至元至正二十年(1264—1360)

凤翔明代戏曲版画 共两幅。原版由凤翔县南肖里村邰族画师世代传存，现藏宝鸡市群众艺术馆。均为木板雕刻，黑线印刷，人工着色。图为《回荆州》一个演出场面，明正德九年(1514)雕，画下边竖雕“明正德九年雍山老人藏版”(凤翔古时称雍)。高三十一点三厘米、宽十八点五厘米。图一所雕为孙尚香和刘备婚配逃离东吴回荆州途中的情景。左边系一木制彩车，上置六角顶花桥，正面敞开，孙尚香坐于轿内，头上发髻后拂，身着绿袖红帔，下穿绿裙，手扶帷帐，神态自若。左边雕刘备，挂须，肩披斗蓬，腰挎宝剑，挺身而立，两目斜视孙尚香。桥后为赵云，身穿铠甲，头戴盔帽，两手上举，一手执剑，一手挥矛，护驾前行。图

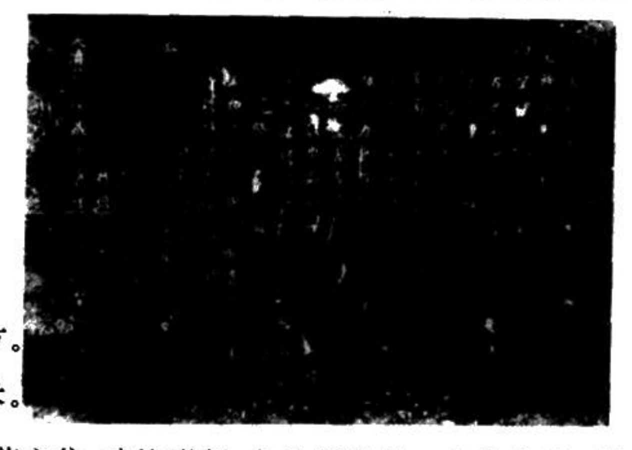
二，雕绘刘备、孙尚香逃离途中，为东吴陈武、潘章所阻，赵云持刀护驾的场面。上站东吴两将，头戴盔帽，身着靠衣，彩领高翘，手挥长刀挡驾，是为武将。下为汉将赵云，持刀而立，抵拦二将，护驾继行。（见彩页）



绥德吉镇娘娘庙乐楼碑记　藏于绥德县城东四十公里处的吉镇街玉帝庙内。断碑一块。清乾隆九年(1744)刻制。镶于庙内墙壁，高一百三十九厘米、宽七十三厘米，下为碑基，高三十三厘米。原为街东北坡下娘娘庙新建乐楼碑记、后娘娘庙毁，碑移玉帝庙中。碑题下刻撰刻人姓名“郡养生马彭眉撰，男调书丹”。碑阴为《新建乐楼序》碑镌文，前段叙新建乐楼事，提到会首马建等“愿挥满地之金”，施建其乐楼。后段叙董事人和施主人姓名，有马建、高玉等五十三人。落款处刻“大清乾隆九年九月吉日立。”碑文记戴了吉镇娘娘庙会期及报赛活动盛况，“每遇三月初八圣诞日期，牲礼乐舞陈设”，“舞榭歌楼报赛”、“声彻云霄，共咏季扎之观止”。

西安梨园会馆匾额与石碑　藏西安市戏剧研究所。匾额石刻，横刻“梨园会馆”四字，置会馆大门之上。匾高四十点五厘米，宽七十五点五厘米，厚六点五厘米。石碑共两块，



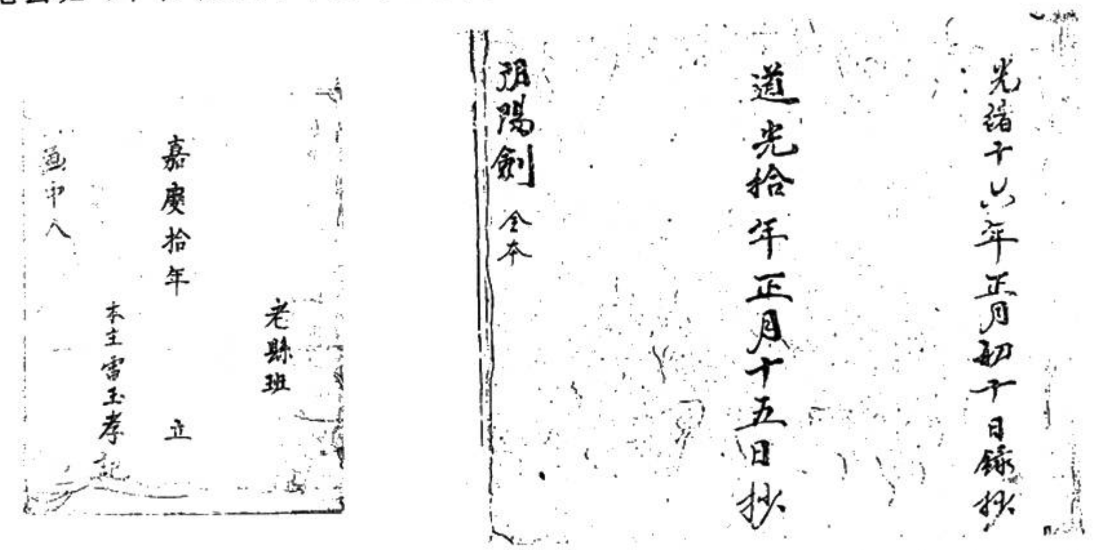


镶于前廊左右两壁上，一方丢失，仅存一方。碑高四十四厘米，宽五十九厘米，厚十厘米。碑文记述会馆创建班社、开工落成时间、座落方位、建构形制、占地规模等。落款处署：“首事人：白迁孝、权必龙、申大狗儿、白双官、张小狗。主持僧：演升、演训敬立。大清乾隆岁次庚子葭月上浣谷旦”。

清代同州梆子抄本　共十九种。1957年至1958年陕西关中东府戏曲史料调查组发掘，现藏陕西省艺术研究所。抄本均为竖写，规格不一，白色土纸双面折叠成册，唱、白不分行。

《画中人》。本戏，清嘉庆十年(1805)抄本。高三十二点五厘米，宽十六厘米。不分回，共四十六页。工笔正楷。封面左边署写剧名“画中人”及抄存人“本主雷玉孝”，右写抄存单

位“老县班”，中书“嘉庆十年立”。正文每页十行、每行二十一字。



《刺中山》。本戏，清嘉庆十三年(1808)抄本。高二十七厘米，宽二十四点五厘米。封面左边署写剧名“刺中山全本”，中写“嘉庆十三年腊月朔日鸿禧”，右写抄存人“孙朝庆记”。正文不分回，共四十七页，小体行书，每页十一行，每行二十五字。

《阴阳剑》。本戏，清道光十年(1830)抄本。高十六点五厘米，宽十七厘米。中型行书，封面左边署写剧名“阴阳剑全本”，中书“道光十年正月十五日抄”。正文不分回，共二十六页，每页十三行，每行十九字。



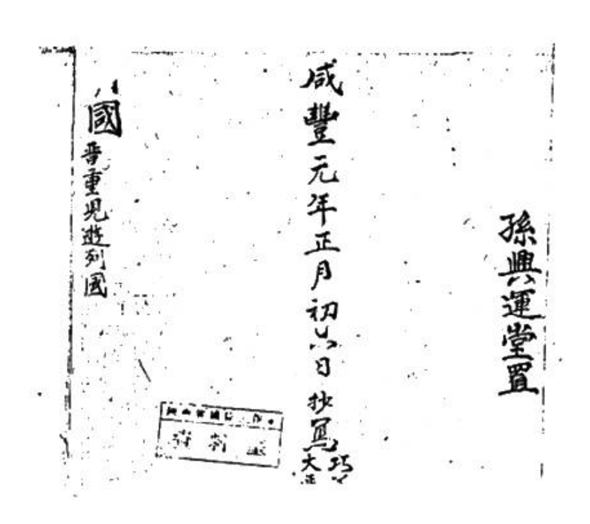


《花赠剑》。本戏，清道光十年(1830)抄本。高二十五厘米，宽二十四厘米。中型行书。封面左边署写剧名“花赠剑”，中书“道光十年五月初七日立写”。正文不分回，共四十一页，每页十二行，每行十七字。

《十王庙》。本戏，清道光十年(1830)抄本。高二十六厘米，宽二十七点五厘米。封面左边署写剧名“十王庙全本”，中书“道光十年五月□”。正文不分回，工笔小楷，共四十六页，每页十七行，每行二十一字。

《晋重耳游列国》。本戏，清咸丰元年(1851)抄本。高二十六厘米，宽二十一点二厘米。封面左边署写剧名“晋重耳游列国”，中写“咸丰元年正月十六日抄写，”右写抄制人“孙兴运堂置”。正文不分回，中型楷书，共四十三页，每页十二行，每行十八字。





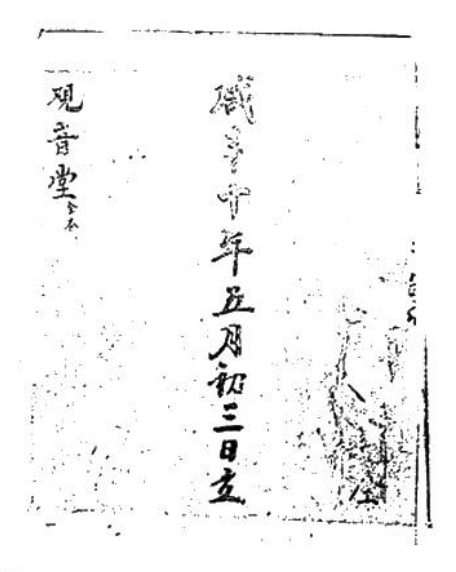
《武观音堂》。本戏，蒲城兴镇南新村李光辉捐赠，清咸丰二年(1852)抄本。高二十七厘米，宽二十四厘米。封面左边署写剧名“武观音堂全本”，中书“咸丰二年十月八日立订。”正文不分回，共四十三页，中型行书抄写，每页九行，每行十六字。

《惠风扇》。连台本戏，共二十回，清咸丰三年(1853)抄本。高二十七厘米，宽二十五点五厘米。封面署写“孙厚德堂”与“甲寅叁年吉日立书”。正文共一百一十页，小体行书，每页十二行，每行十九字，分回抄写。

《双凤钗》。本戏，清咸丰六年(1856)抄本。高二十七点二厘米，宽二十五点五厘米。封面左边署写剧名“双凤钗全本”，右边写抄制人“孙朝庆”，中书“咸丰六年五月二十九日立。”正文不分回，共四十页，中型行书，每页二十行，每行二十一字。

《鸳鸯碑》。本戏，清咸丰九年(1859)抄本。高二十七点四厘米，宽十七点五厘米。封面左边署写剧名《鸳鸯碑》，右写抄存人“孙吉恺”，中书“咸丰九年新春鸿禧立”。正文七十五页，工笔小楷。每页七行，每行二十一字，以“，”段句。分回书写，计二十回。

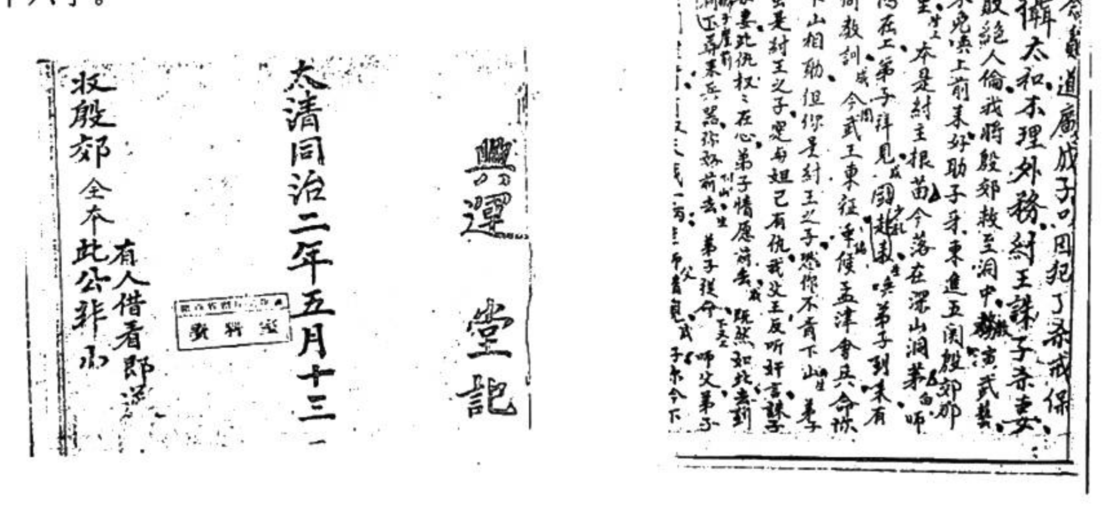
《玄都观》。本戏，清咸丰十一年(1861)抄本。高二十二厘米，宽十九厘米。封面左边署写剧名“玄都观全本”，右边写抄存人“孙敬顺堂”，中书“咸丰十一年九月十八日抄写。”



正文不分回，小体行书，共八十二页，每页八行，每行十八字。

《观音堂》。本戏，清咸丰十年(1860)抄本。高二十五点五厘米，宽二十二点二厘米。封面左边署写剧名《观音堂全本》，右边写抄存人地址“长安屯”(今大荔县东)，中书“咸丰十年五月初三日立”。正文不分回，中型行书，每页十三行，每行十六字。

《收殷郊》。本戏，清同治二年(1863)抄本。高二十五点三厘米，宽二十三点四厘米。封面左边署写剧名“收殷郊全本”，右边写抄制人“兴运堂记”，中写“大清同治二年五月十三日立”及“此功非小，有人借着即还”。正文不分回，共二十五页，中型行书，每页十二行，每行十六字。



《龙凤针》。本戏，清同治四年(1865)抄本。合阳李耀才捐赠，张醒民征集。高三十厘米，宽二十六厘米。封面左边署写剧名“龙凤针全本”及抄存人“岱堡中村王安定计本”，中书“同治肆年陆月贰拾壹日立”。正文不分回，共二十六页，小体行书，每页二十行，每行二十四字。

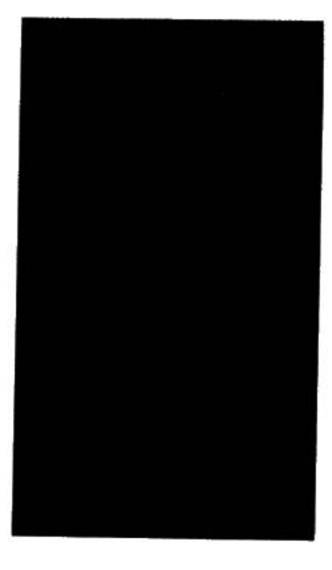
《破索阳》。本戏，清同治六年(1867)抄本。高二十四点五厘米，宽二十四厘米。封面左边署写剧名“破索阳”，右边写抄制者“长安屯兴运堂记”，中写“大清同治陆年九月吉日立”。附注“公平交易，以义为利”(兴运堂为抄卖剧本商号)。正文不分回，共三十九页，工笔小楷，每页二十行，每行十八字。

《审苏三》。折戏。清光绪二十三年(1897)抄本。高二十八厘米，宽二十三厘米。封面左边署写抄存单位“东北社”，中书“光绪贰拾叁年腊月立”。正文中型行书，共十四页，每页十二行，每行二十一字。

《柳河川》。本戏，清光绪三十年(1904)抄本。高二十六点三厘米，宽二十二厘米。封面左边署写“观古鉴今”，右边写抄制人“长安屯东街孙记”，中书“光绪三十年甲辰六月十五日立”。正文二十页，中型楷书，每页九行，每行十四字，以“、”段句。正文不分回，前署写“柳河川全本”。

何炯若《芙蓉剑》校正抄本　城固县剧团许俊清等八十年代从城固中原公镇何家庙

村发掘，现存城固县戏曲志编纂组。封面书题《芙蓉剑全集》，下署“汉中城固中原公何炯若朱峰氏原稿”字样。何炯若生于清嘉庆十一年(1806)，卒于咸丰十年(1860)，此剧最晚当出现于1860年以前。现存原本为其胞侄何鸣凤1909年校正抄本。何鸣凤校抄告竣书云：“经七日夜，校正折中，合纂一集”。落款署“宣统已酉年五月初四日忙中草于回光寺赵氏私立学堂”。抄本系十六开本，长二十四厘米，宽十三点五厘米，黄色土纸抄制，每页九行，楷体竖写。道白、唱词不分行。全书共四回：第一回《议婚》，第二回《射袍》，第三回《游池》，第四回《烧庭》。







周至秦腔刀枪把子　周至县哑柏镇上阳化村南街社火会藏。西安西大街城隍庙西道院复兴白(戏具作坊)制造。购于1873年，共一箱五十四件。把子做工精细，雕花彩绘，用生漆和桐油油漆，光滑明亮，防虫避腐，经久耐用，至今一百二十二年，仍灿然如新。箱盖内壁上竖写：“同治十二年四月初八日官置合口剑四把，彩花刀四把，洋绿刀两把，洋青刀十把，鬼头刀两把，二郎刀一把，钺斧刀一把，斩马刀一对，小钺斧一对，铜锤一对，戟枪一个，张飞枪一个，沈香杖一对，无量剑一个，金鞭四个，星鞭十二个，灵官一个，金锏一对”。(见彩页)

西安树德堂秦腔刻本　六十四开，麻纸木刻，共八种。现藏中国艺术研究院戏曲研究所资料室。《古城聚义》，清光绪元年(1875)刊刻。封面有“同治乙亥刊”、“古城聚义”、“树德堂发”等字。(按：同治皇帝崩于乙亥(1875)年一月，后光绪继位，史家一般将乙亥年定为光绪元年)《取西川》，清光绪二年刊刻。封面有“光绪丙子刊四十册”、“取西川全本”、“西安树德堂发”三行字。共两册，分《升帐》、《登帐》、《观兵》、《让位》四折。《孙夫人祭江》，清同治十三年(1874)刊刻。封面有“同治甲戌年刊拾六册”、“孙夫人祭江”、“省城树发”三行字。《秦琼表功》，封面书“秦琼表功”四个大字，最后一页末尾有“乙亥树德堂”一行小字，即为清光绪元年刻印。《五郎出家》，后一页有“南院门树□(德)堂发行”一行小字，出版年

代不详，按树德堂其它刻本的年代，此剧应为清光绪年间(1875—1908)刻本。《审周仓》，清同治十三年刊刻。封面有“同治十三年新刻五十五册”、“审周仓全本”、“南院门树德堂发行”三行字。此剧别无传本。

蓝田萧家坡戏台题壁　萧家坡戏台位于蓝田县城西南史家寨乡肖家坡南村，清道光六年(1826)创建，光绪二年重修(1876)。戏台中间隔扇与上下场门的背面，有来此演出的戏班题壁数十条，现存可辨认的约二十四条。记为：“光绪三年中和班在此一乐也”；“光绪五年六月十八日同兴班在此一乐”；“镇安同兴班光绪五年踩台”；“光绪五年镇安同兴班在此一乐也，夜”；“镇安同兴班光绪五年在此一乐也”；“光绪五年□□□□”；“孝义洪福班奥文辉题，光绪十一年三月”；“光绪九年六月十八日镇安县同兴班贵社一乐也”；“咸邑景春班光绪十年五月”；“光绪十年□□□□”；“光绪二十一年三盛班(红色字)；“光绪二十九年商州城内三盛班在此一乐也”(红色字)；“光绪三十年七月十五、六日景盛班在此一乐也”；“双盛班在此一乐”；“双盛班”；“镇邑同兴班”；“镇安同兴班”；“镇安、孝义、由同兴班王庆□提”；“咸邑德庆班”；“德庆班”；“鹿鹤班”；“咸邑晋盛班在此一乐也”；“孝义洪福班”；“双盛班六日一乐也”。以上计有九个班社，其中演出日期最早的为中和班(1877)，次数最多的为同兴班(八次)，仅光绪五年就有四次。

大荔广兴德同州梆子刻本　一种，小戏，名《三字经讨帐》，六十四开本。1957 年到 1958 年陕西关中东府戏曲史料调查组发掘，现藏陕西省艺术研究所。清光绪六年(1880)刊印，楷体木刻。封面以黑线划制三格，中刻剧名“三字经讨帐”，右上角署刻“光绪六年”，左下角署刻“广兴德”。正文共五十页，每页七行，每行十五字。唱白均不分段，竖写印行。







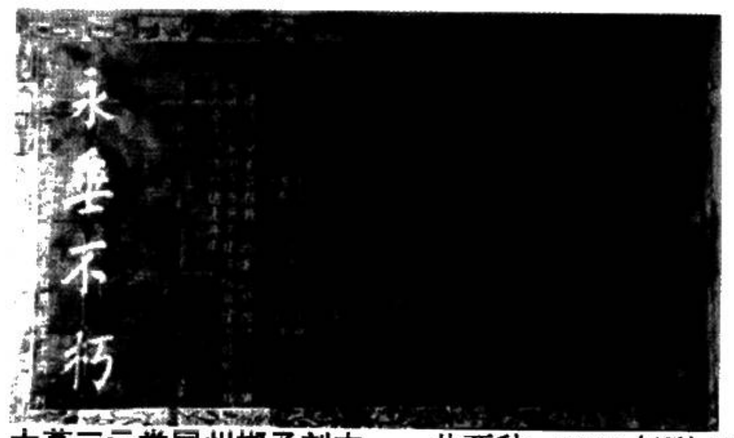
关中东府道情会坐乐图　一幅。五十年代收藏，原物已佚，现存照片。清光绪十年(1884)绘制。画面有三座堂屋以序排列，硬山顶，灰色板瓦复盖。道情会居前厅，厅前两边竖柱两根，两柱之间悬长方形道情会轴一幅，右边竖题“光绪十年岁□在甲申”，轴文云：“道净会轴由文□□□□□□□”。山墙两边挂对联一幅，上联“八仙共庆千秋书经成”，下联

“九人净会万年戏□□”。屋内以砖铺地，前后各置方桌一个，桌上陈放酒壶和菜碟，后桌坐乐五人，前桌坐乐四人，均着清装，头戴红缨大帽或毡帽，上穿黑褂，下着长袍，面向前方，同操乐器演唱。后桌左一人敲击碰铃，一人弹奏三弦；中二人，一人执奏简板，一人主唱兼操三才板。中二人，一人主唱，一人吹笛。其余二人，一人为茶童，坐地烧茶，一人为堂客，端菜送酒，往返于两桌之间。

大荔同州梆子脸谱 一集，1957年至1958年陕西关中东府戏曲史料调查组发掘，原物“文化大革命”中已轶，现存照片。清光绪十二年(1886)绘制。封面竖制三格，右边写绘制人“东社刘克林”与“德顺堂刘记”，左写绘制时间“光绪十二年桂月吉日立”。原有脸谱数无考，现存照片共四幅，有“施不全”、“文太师”、“悟空和尚”、“侯上官”等。



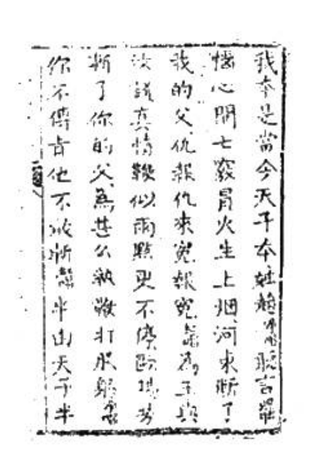
重修汉阴吉祥庵乐楼碑记 清光绪三年(1877)立，藏汉阴县城十五公里处之吉祥庵内。嵌于墙内，由三十二块长方形石块组成。碑体亦呈长方形，高一百厘米，宽一百三十四厘米，厚十五厘米。竖刻楷体。前段叙捐修乐楼事，后段署撰书人及捐资人姓名。后题“永垂不朽”四字，落款处刻“大清光绪三年岁次丁丑花朝月吉日阁社首士同刊”。碑周雕有龙兽及蔓草花纹。碑文称：“庙基肇造、创自前朝”示知明代建筑。





大荔三元堂同州梆子刻本 共两种。1957年到1958年陕西关中东府戏曲史料调查组发掘，现藏陕西省艺术研究所，均为六十四开本。《司马懋断阴》，小戏，清光绪三年(1877)刻印。封面用黄色土纸，正文为白色土纸印刷，正楷竖刻。封面竖置三格，中刻剧名“司马懋断阴”，两边分刻：“光绪号三年”及□元梓”。正文二十二页，双面刻印，每页六行，唱、白不分段，通行印行。叙阴曹阎君司马懋评判汉代韩信、英布屈死事。《下河东》，折戏，前部残本，三十二开，中楷竖刻，黄色土纸印刷。封面左边下刻“下河东”大字一行，上刻“三元堂”小字一行。不署印行年月，按三元堂刊行，当为光绪年间(1875—1908)印本。

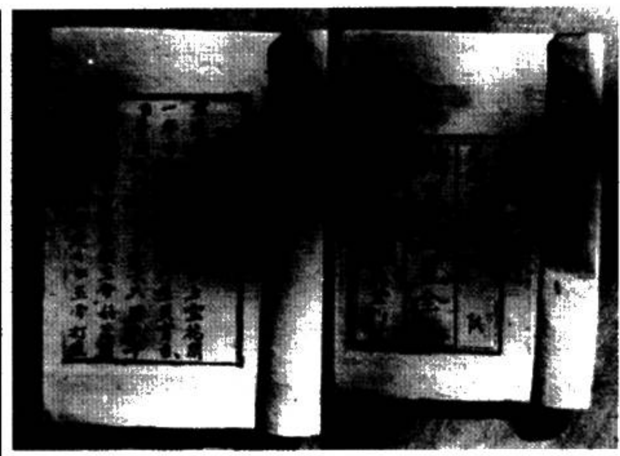




咸林永庆堂同州梆子刻本　共两种。1957年到1958年陕西关中东府戏曲史料调查组发掘，现藏陕西省艺术研究所。咸林即今之华县。刻本均为楷书竖刻。《人之初借钱》，小戏，六十四开，清光绪丁丑年(1877)刻本，封面用白色土纸，正文以黄色土纸印刷。封面竖置三格，中刻剧名“人之初借钱”，两边分刻“丁丑年”和“咸林永庆堂刻”。正文十五页，每页七行，双面印制。叙六经商号性本善向骗子人之初讨帐事。《秦琼起解》，折戏，六十四开，后部残本。无封面，书末刻有“永庆堂”三字，与前本同堂刊行，应系光绪年间(1875—1908)刻本。正文用黄色土纸印制，共十三页，每页六行。叙秦琼被解登州，于阳关道与老母、妻子话别事。

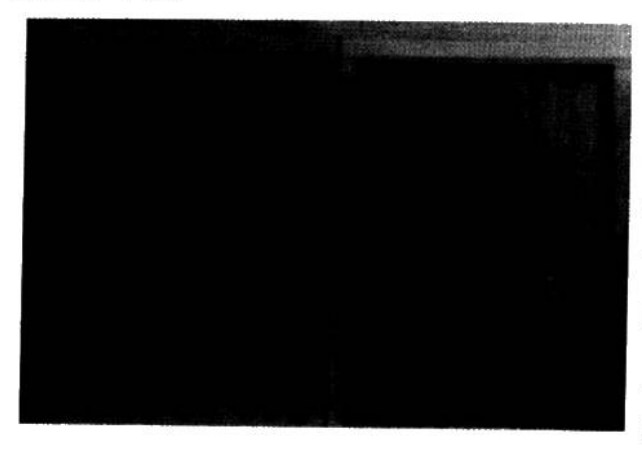






西安裕兴堂秦腔刊本　共两种，均为六十四开本。《诸葛观星》，折戏，前部残本。1957年到1958年陕西关中东府戏曲史料调查组发掘，现藏陕西省艺术研究所。清光绪乙未年(1895)刻本。黄色土纸印刷，木刻，楷书。封面中竖刻，“诸葛观星全本”大字一行，右上面刻“光绪乙未年”小字一行，右下面刻“西安府南院门裕兴堂刊发”小字一行。正文共十九页，每面六行，通行竖刻，唱白不分行，以脚色行当代表剧中人物。《双玉镯全本》，本戏，陕西省剧目工作室五十年代收藏。楷体竖刻。封面竖置三行，中刻“双玉镯全本”，右刻“宋巧姣告状”和“壹佰贰拾册。”左刻“法门寺降香”与“裕兴堂发行”。不署印行年月，与《诸葛

观星》同为裕兴堂刻本。可知系光绪年间(1875—1908)刻本。黄色土纸印刷,共十七回,唱白通行印制。

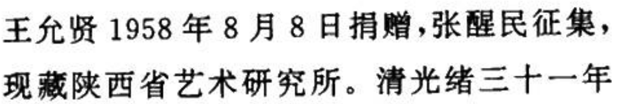


西安泉省堂秦腔刻本 六十四开,麻纸木刻,每页六行,每行十四字,共三种。现藏中国艺术研究院戏曲研究所资料室。《诸葛观星》,封面有:□□乙未年□□"、"诸葛观星全本"、"泉省堂刊发"等字。可知此剧本刊行于光绪二十一年(1895)。《雪梅上坟》,未注明出版年代,从泉省堂出版的其它剧本的年代考证,应为光绪年间(1875—1908)刻本。其它梆子剧种无传本。事写秦雪梅与商郎定婚,尚未婚配,商郎病亡。是日清明,雪梅在小姑陪伴下上坟哭夫。《大报仇》封面有□□□□□新刻十二"、"大报仇全本"、"省城泉省堂梓行"三行字。未署撰刻时间,从其为泉省堂刊本可知,当为光绪年间刻本。

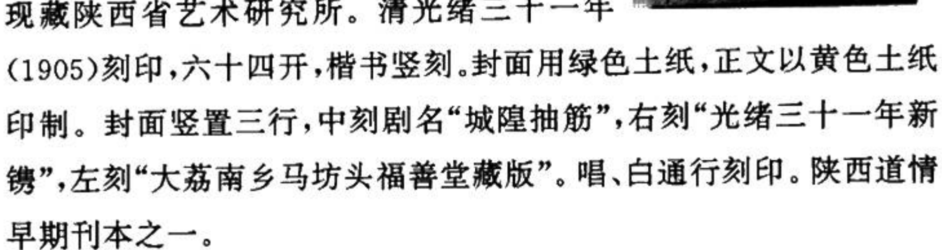
西安聚和堂秦腔刻本 六十四开,麻纸木刻,每页六行,每行十三个字,共两种,现藏中国艺术研究院戏曲艺术研究所资料室。《火烧绵山》,清光绪二十二年(1896)刊刻。封面有"聚和堂"、"火烧绵山"等字,最后一页末尾有"省城南院门东边聚和堂发"、"光绪二十二年仲秋刻"两行字。《老鼠告猫》,清光绪二十三年刊刻。封面有"聚和堂"、"老鼠告猫十三"等字,最后一页有"南院门聚和堂发兑,光绪二十三年刊"。现各梆子剧种均无传本。剧情是,两只鼠夫妻因偷盗粮食被狸猫咬死,其阴魂到阎王殿前告状,被判以极刑事。

户县秦腔脸谱折子 户县人民剧团秦腔须生演员余艺鹏于1966年在凤县河口乡安河寺村搜集,现存西安市戏剧研究所资料室。脸谱折子用粗毛边纸裱褙而成,高十六厘米,宽十三厘米,厚二厘米。折子五十页,共长六百五十厘米,正反一百面。封面正中竖题"光绪二十二年绘"(1896),四周画回纹花边,封底题有绘制者姓名,中间画有脸谱。现存七十一幅,均呈瓦块形,经技术鉴定,为清代脸谱。其人物是:张天师、闻太师、南天王、西天王、北天王、中天王、崇黑虎、赵公明、张衍行、李忠、鬼面杨奇、通天蛟、通天教、王灵官、陈武、赵玄郎、黄宗道、王彦章、魏仇、嬴政秦始皇、侯上官、华勋、庆忌、毛奔、姜绍、崔秋娥、雷霸师和朱异、祖师(额玄白即燃灯)、项羽、专诸、吴威、朱温、孙选、黄巢、马武、张飞、列熊、许诸、黄龙、护法、杨任、张魁、晋怀王、柏天卒、黄汉升、司马师、盖苏文、李元霸、呼延赞(红额即周将)、颜子威、杨广、单童、颜良、文丑、周通、庞统、苍颉、邓华、潘璋、包拯、姚期、常遇春、金兀术、尉迟恭、夏侯惇、郑恩、武松、孙悟空、猪八戒。(见彩页)

咸阳永盛堂秦腔刻本　六十四开，麻纸木刻，共五种。现藏中国艺术研究院戏曲研究所资料室。《李彦贵卖水》，清光绪十五年(1889)刊行，剧本最后一页末尾有“己丑桂月咸阳永盛堂”一行小字。《观春秋》、《诸葛祭风》、《放牛》、《秀才听房》均未注明出版年代，从永盛堂刻本考证，当为清光绪年间(1875—1908)刊本。



大荔福善堂道情刻本　一种，《城隍抽筋》，小戏。蒲城兴镇王允贤1958年8月8日捐赠，张醒民征集，现藏陕西省艺术研究所。清光绪三十一年(1905)刻印，六十四开，楷书竖刻。封面用绿色土纸，正文以黄色土纸印制。封面竖置三行，中刻剧名“城隍抽筋”，右刻“光绪三十一年新镌”，左刻“大荔南乡马坊头福善堂藏版”。唱、白通行刻印。陕西道情早期刊本之一。



西安澍信堂秦腔刻本　六十四开，麻纸木刻，每页九行，每行十六字。共存两种。现藏中国艺术研究院戏曲研究所资料室。《二度梅》，清宣统二年(1910)刊刻。封面书“二度梅全本”五个大字，右面有“宣统庚戌年壹百九十册”一行小字，左面有“南院门澍信堂”一行小字。共六本三十回。《柴桑关哭灵》，刊刻时间不详，封面左有“柴桑关哭灵”五个大字，上有“澍信堂”三个小字；最后一页末又有“咸阳永盛堂梓行”一行小字。从澍信堂刻本考证，当为宣统年间(1909—1911)刊本。







大荔□□堂同州梆子刻本　一种，小戏，系《铁角坟十张纸》前部残本。1957年至1958年陕西关中东府戏曲史料调查组发掘，现藏陕西省艺术研究所。六十四开本，清宣统三年(1911)刻印，黄色土纸印刷，楷体竖刻。封面竖刻三行，中刻剧名“铁角坟十张纸”，右角上刻“宣统三年刻”，下刻“二十”，系指该堂第二十种刻本。左下角刻“□□堂发□”。正文二十一页，每页六行，双面印行，同州梆子独有剧目存本，写柴郡主前往夫君杨延景坟哭祭事。



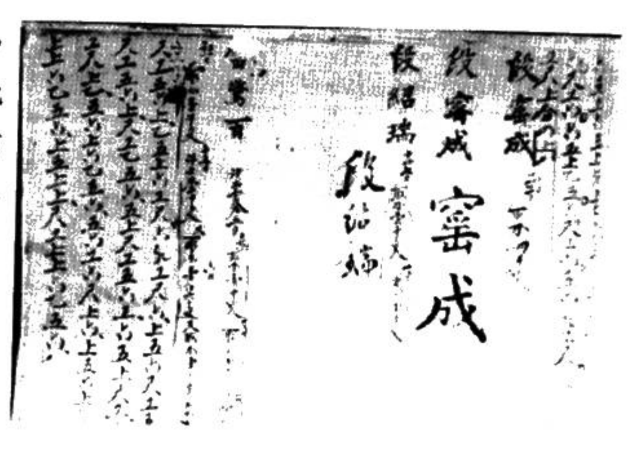


关中东府同州梆子古乐器　共七种，原件已轶，现存照片。文场弦乐四种，有土制二股弦一把，板胡一把，土制和精作琥珀各一个。吹奏乐唢呐两个。打击乐三种，大铙一副，干鼓、暴鼓各一个。






关中东府同州梆子工尺谱　一种，片段。原件已轶，现存照片。原件记谱数无考，照片仅存一页。两边为工尺谱，右侧两行，左侧四行，中为记谱人姓名及抄写价码，“段窑成十月二十二日取钱肆千文”，“段绍瑞十月二十九日取钱壹千文，二十日来钱壹千文”。“雷警百，计工壹拾伍两，十七日取钱壹千文”。为清代谱制工尺谱的情况实录。



凤县秦腔戏箱　共一箱，凤县三岔乡三岔村业余剧团收藏。为李世昌（本团箱倌，八十七岁）之父于清光绪年间（1875—1908）所制。木制，高一百厘米，宽九十六厘米，厚四十厘米，半圆形箱盖。箱内共有服装、道具三十二种。盔帽十一种：有王帽、纱帽、帅盔、合相、尖盔、紫金冠等。戏衣十四种：有女蟒、男靠、十样景女裙、绣花女裙、玉带、云肩、媒旦夹夹、

龙套旗等。道具七种：有真铜锏、木质鞭、锏、腰刀、剑、笏板、木刻喜神童子等。





宝鸡秦腔刺绣戏画　共多幅。均系清代凤翔、岐山民间所绣。可辨认者三幅：《安安送米》，长方形，高十六厘米，宽十厘米。共两人，左者为母，身着青衣褶子，双手前出，呈接物势。右者为子，系一孩童，穿蓝色素褶子，身背米袋，微笑走来。《拾玉镯》，长方形，高十六厘米，宽十八厘米。画面二人，左一人头戴生巾，身穿襦衫，手执花扇；右一人身穿红袄蓝裙，一手朝前作势，成两人对话状。《李彦贵卖水》，高十六厘米，宽二十厘米。共二人，一人为女，长发后拂，身穿红袄绿裙，一手提物前举，呈赠送状；一人为男，头戴生巾，身穿蓝色长衫，一手向前作接物状。地上置一担两桶。宝鸡市群众艺术馆民间工艺美术部收藏。





佛坪唐宜人墓石雕戏画　共三幅，存佛坪县长角坝乡校场坝村低庄沟唐宜人墓碑一层檐下。清代戏画，具体雕制时间不详。







《三娘教子》，高二十三厘米，宽三十五厘米。图由三人组成，左起一人为三娘，身着青衣，一手执棍，于椅上呈生气状，是为正旦。中一人为倚哥，身着素褶，坐地背墙，两手合拢于胸前，洗耳恭听，系童生。第三人为薛保，侧身而立，头戴方巾，身着宽袖长袍，腰束带，蓄八字须，一手扶杖，似训倚哥，为老生。

《双官诰》，由四人组成，右起一人为薛子约，头戴纱帽，身着蟒袍，蓄八字须，端坐堂桌一边，一手高举，一手捋须，口张似唱白状。左起第二人为三娘，侧坐堂桌一边，头戴凤冠，身着霞帔，面向子约。三者为倚哥，头戴纱帽，身穿蟒袍，四者为薛保，同与倚哥弯腰，似听子约训话状。



《全家福》，高二十三厘米，宽五十八厘米。图面由十人组成，中一人为太监，头戴太监帽，身着太监衣，两手捧旨胸前，侧身宣旨。右侧依次四人，为韩幼奇及其子擒龙、擒虎、擒凤，分别为老生、须生和小生。左边五人，依次为老夫人、丫环、二媳、长媳和三媳。第三人着戴凤冠霞帔，为二媳，隋文帝之公主。似为隋文帝封赏韩幼奇全家情景。



略阳江神庙木雕戏画　一幅。系略阳江神庙清道光二十年(1840)修建戏台时所雕(《重修文昌庙碑》)，现藏略阳县文

物管理委员会。高六十厘米，宽三十厘米。共一组二人。左一人，头戴吏帽，身着圆领宽袖条纹长袍，脚穿厚靴，蓄八字须。左手托盘，盘中盛置元宝，右手屈至胸前，手执笏板，头向左微倾，脚踩祥云欲行，是为老生；右一人，衣着造型同前者，唯头向右微倾，与前者成相对状，左手置于胸前，手执笏板，右手已毁。整体造型逼真、生动而和谐。

户县西焦将村秦腔服装　现藏户县庞光乡西焦将村（在县城南约十八公里）社火会，共有戏装头帽六箱。经尤宝成、陶隆、罗昌荷发现并鉴定，其中有黑蟒、黑靠、白靠、女红靠和红褐子“三台镶”（女裙袄）等五身六件戏装，为清末民初的制品。

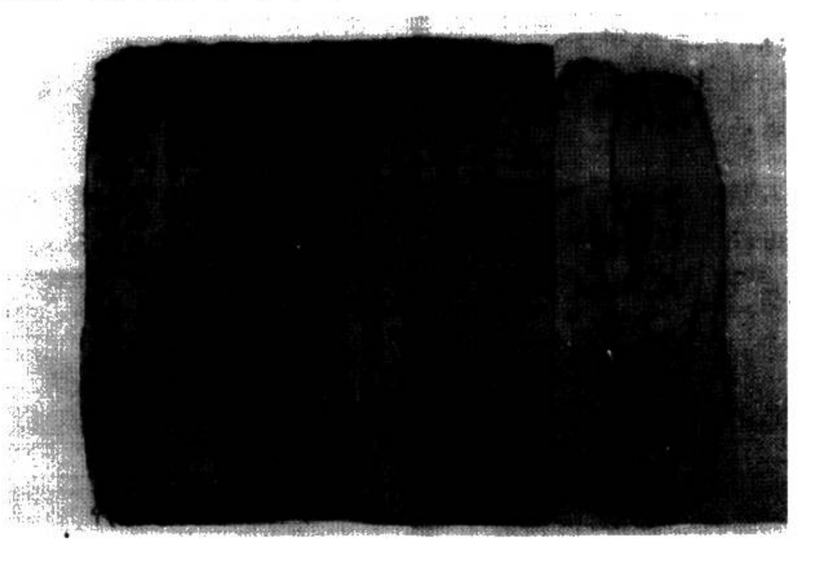
黑蟒绣五彩海水，绣花用合股彩色丝线，上绣爆金龙，为九龙五爪章法。均是清末同治、光绪年间（1862—1908）西安城隍庙“老陈家”、“老白家”作坊的套式和特点。（见彩页）

黑、白、红女靠的靠肚为硬底绣花，系清末民初的通常作法。女红靠的飘带仅作几条，具有早期作法的特点。（见彩页）

红褐子“三台镶”用清代兰州出产的衣料。从女袄的后领窝里子上写“丙辰”二字，推算为清咸丰六年（1856）制作。

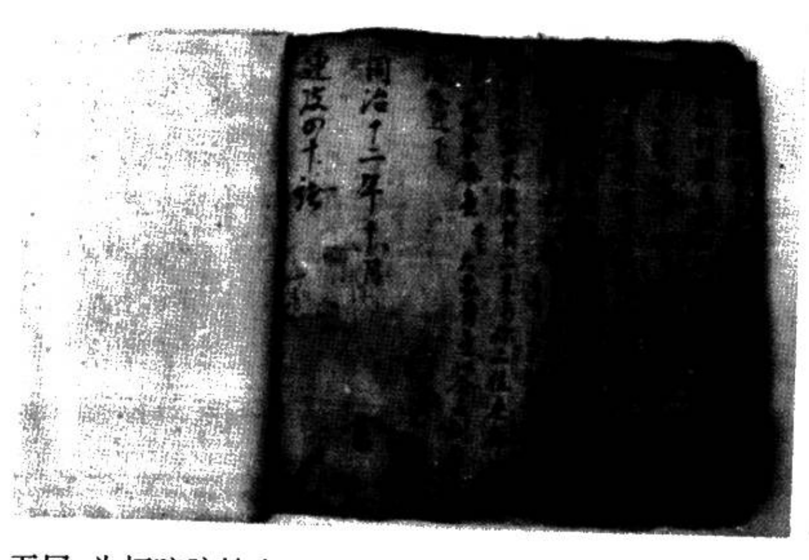
户县孙姑村灯碗腔灯碗　系灯碗腔主奏乐器，以铁铸成，直径九厘米，周长二十九厘米，厚七厘米；铁棒长十五厘米，径七毫米。现存户县庞光乡孙姑村李茂生家。为其高祖李宗武在清乾隆三十六年（1771）十八岁时，于祖庵镇结识一贫病老艺人所赠。今仍保存完好。

户县孙姑村戏曲抄本　现藏户县灯碗腔世家李茂生家。清乾隆至清末抄本。有传奇、灯碗腔和秦腔剧目五十余本。均用土纸折迭装订成册，高二十二至二十四厘米，宽二十三至二十五厘米（个别有二十八厘米），大体呈方形。纸质已陈旧变色，折迭缝线破裂，本角残秃，封皮磨损，戏文不全。抄本书体行、楷兼用，竖行抄写，各本行数不等，约九至十四行，每本各行字数约十五至二十三字。



《唐明皇游月宫》。高二十二厘米，宽二十三厘米，计六十张，一百二十页，每页九行，每行约十五字，共一万六千余字。共十九回，唱词为长短句，脚色有旦、末等，为传奇剧本。

《香莲佩》。清道光十八年（1838）抄本。高二十二厘米，宽二十三厘米，计四十六张，九十二页，每页十二行，每行二十字，全本共二万五千多字。封面无剧名，中书“道光十八年秋



七月二十日抄”。正文共十五回，为灯碗腔抄本。

《白玉钿》。清同治十二年(1873)抄本。高二十三厘米，宽二十四厘米，计四十张，八十页，每页十四行，每行二十字，全本共一万九千多字。封面上方竖写“白玉钿全本”，下方写“首回设朝”，最后一页末两行分写“同治十二年十月书”和“连皮四十张”字样。全剧分十五回，为灯碗腔抄本。

《西凤庵》。清光绪八年(1882)抄本。高二十二厘米，宽二十三厘米，两本合订一册，计八十六张，一百七十二页，每页九行，每行十七至二十三字，两本共三万余字。最后一页尾分两行记有“光绪捌年七月初七日写完，吉庆堂李记为号，连皮捌拾肆、捌拾捌章”(吉庆堂为李茂生六爷李元柳堂号，“章”应为张)。两本戏文共二十二回，唱词为十字句。系秦腔抄本。

《珠红鬣》。清光绪十三年(1887)抄本。高宽均为二十三厘米，计四十八张合九十六页，约二万三千余字。全剧共十五回，抄本残缺不全，无封皮、剧名和头尾。现有首页写首回大部戏文，末页除记有第十五回戏文外，大半页记有戏班演出流水帐，有“光绪十三年夏季官帐簿”等字样。属何剧种抄本不详。

西安王宝钏寒窑 位于西安南郊曲江池村东鸿沟内。系清代后期当地群众依据《五典坡》剧情所示王宝钏守节地点而建。窑内有王宝钏塑象，又有“宝钏庙”和“宝钏祠”题壁。清代仅有王宝钏寒窑一处，民国十年(1921)杨虎城将军之母和商贾、绅士曹泮林、吕厚安等人捐款，又增修了三间殿和团圆阁。寒窑分上下两层，依崖而凿。下层两窑为“别窑”和“探窑”，分别有宝钏斟酒送夫及其母探女的塑像。从“别窑”沿梯而上便是宝钏的成仙洞，



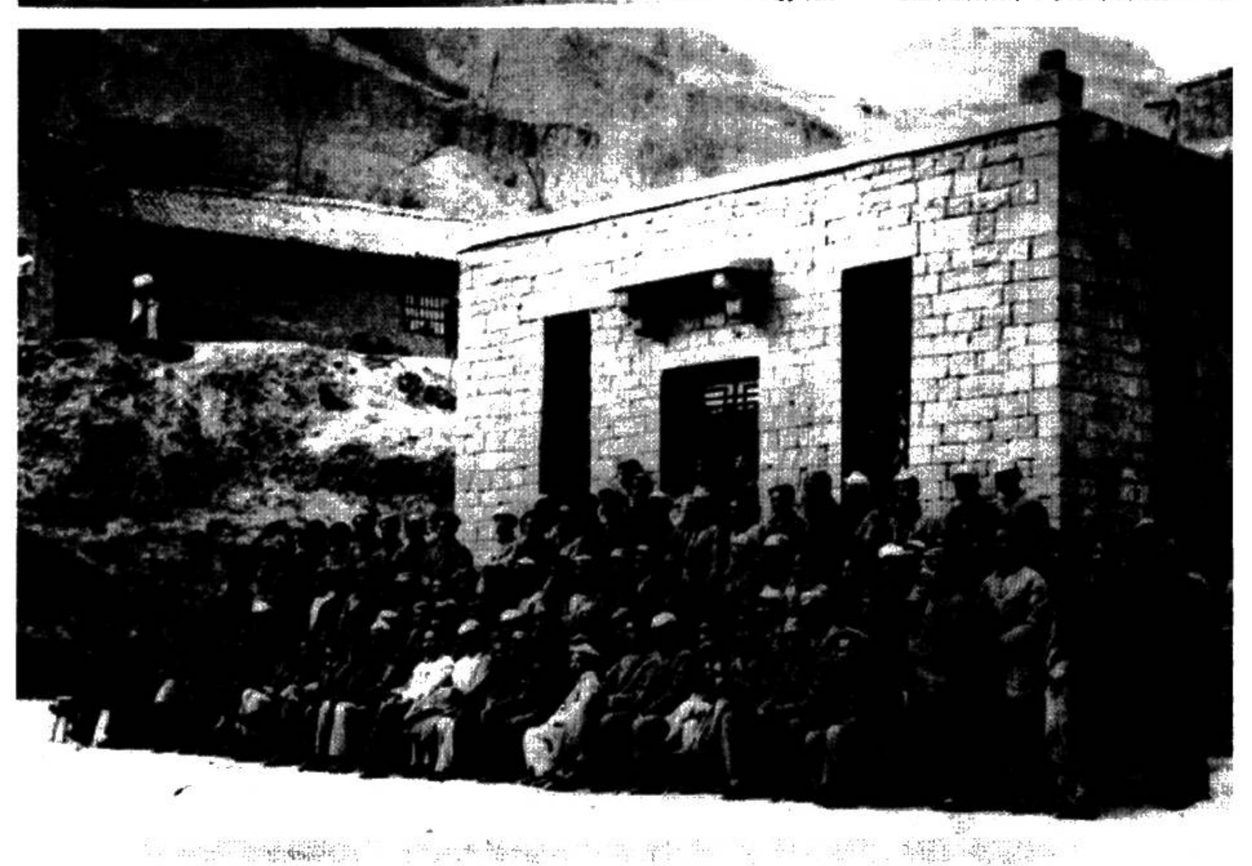
塑有宝钏像一尊。从此通过一个通道，即为王宝钏苦节的茹苦洞。此洞由两洞相连，一洞中塑有王宝钏挖菜像，另一洞为其生活起居之寒舍。室内有一土炕，炕前洞壁上嵌五十厘米见方的小窗，窗棂为几根木棍支撑，洞内幽暗无光，炕下仅有转身之地。

延安戏曲活动照片 现藏延安革命纪念馆。摄影吴印咸、郑景康等，共十五种，黑白



照片。有陕甘宁边区民众演出的《十二把镰刀》、《大家喜欢》、《血泪仇》剧照；中央党校演出的《逼上梁山》剧照；延安平剧院演出的《两家亲》、《三打祝家庄》剧照；延安鲁迅艺术学院演出的《松花江》(1938 年 7 月)、《白毛女》(1941 年)、《兄妹开荒》剧照，一二 0 师战斗剧社给南泥湾部队演出的剧照；延安工人秧歌队，农民秧歌队，部队秧歌队演出剧照；毛主席和群众秧歌队在一起及毛主席给鲁艺全体师生讲话等照片。

延安文艺座谈会全体人员合影照　黑白照片。吴印咸摄。现

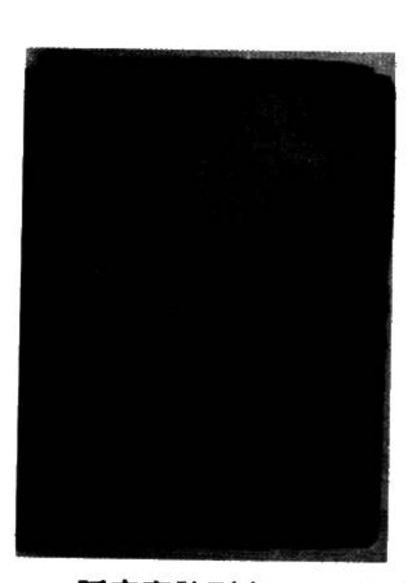


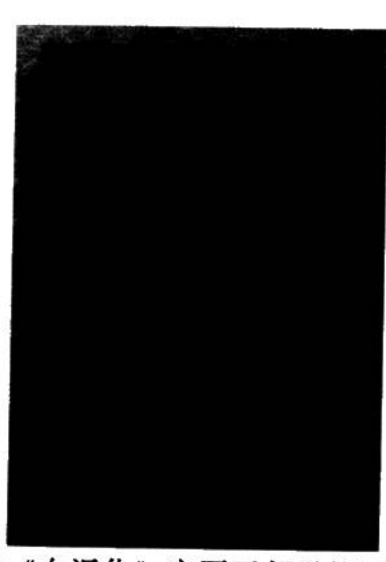
藏延安革命纪念馆。民国三十一年(1942)五月摄于延安杨家岭中共中央办公厅门外广场。合影略呈棱角形，计九十二人，前排为康生、凯丰、任弼时、王稼祥、徐特立、博古、刘白羽、罗锋、草明、田方、毛泽东、张悟真、陈波儿、朱德、丁玲、李伯钊、瞿维、力群、白朗、塞克、周文、胡绩伟等二十二人。

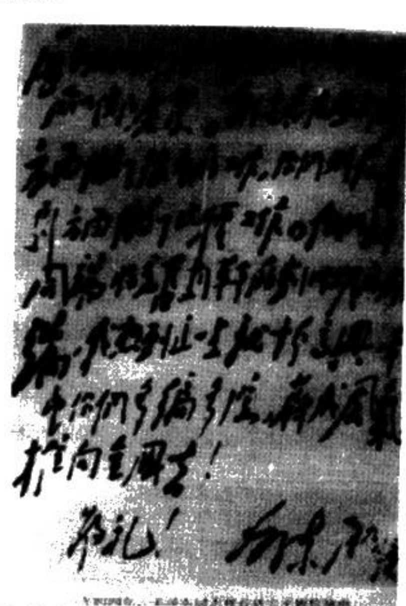
延安文艺座谈会会址　设于延安杨家岭沟口中共中央办公厅会议室，厅外为广场，西侧坡上为毛主席等中共中央领导人住宿及办公处，东侧为延安大礼堂。会议厅为木石建筑，以方形石块砌墙，顶复灰色板瓦，砖铺地面，东西山墙装有长方形玻璃窗。会场中央置一条形木桌，为主席台，两边分置长条木凳，为会议代表座席。现作革命遗址对外开放。



毛主席为延安平剧院的题词　共一页，白色土纸。竖写，草书。上题“推陈出新”四字，落款署“毛泽东”。为民国三十一年(1942)毛主席祝贺延安平剧院成立时所题，不署题词年月，初刊于1942年元月《延安平剧院成立特刊》。(见彩页)



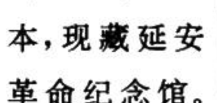




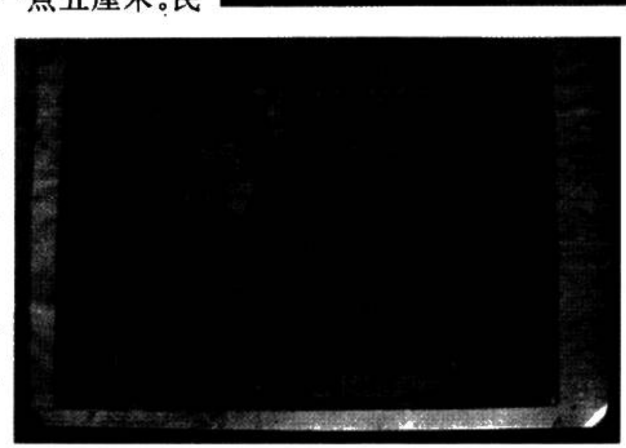
延安秦腔刊本　共两种。《血泪仇》，宁夏干部学校图书馆捐赠，藏延安革命纪念馆。三十二开本，封面署刊“马健翎著”和“西北新华书店出版”等字样。横排铅字，封面用白色书皮纸，内文用黄色土纸印刷。共一百二十七页，三十三场。前有作者前言《写在前边》，落款处题“马健翎起草于一九四三·九·七·延安”。有《后记》，并附录《马健翎的写作经验》一文。《穷人恨》，中国戏剧家协会陕西分会收藏。三十二开本，竖排铅字，封面为黄色书皮纸，内文用黄色土纸印刷。封面题：“陕甘宁戏剧丛书之一”、“陕甘宁边区文化协会戏

剧工作委员会编”、“马健翎著”、“西北新华书店出版”。版权页注题“一九四九年七月印行”，“发行总店西安，总分店延安”。分店有绥德、榆林、三边、陇东、洛川、大荔、三原各县支店设代销处。无目录，前有马健翎《写在〈穷人恨〉的前边》，落款署“一九四八年四月二十八日于黄河岸上。”正文共一百四十二页，二十场。文尾署“马健翎一九四七年冬脱稿于米脂豆家沟”。

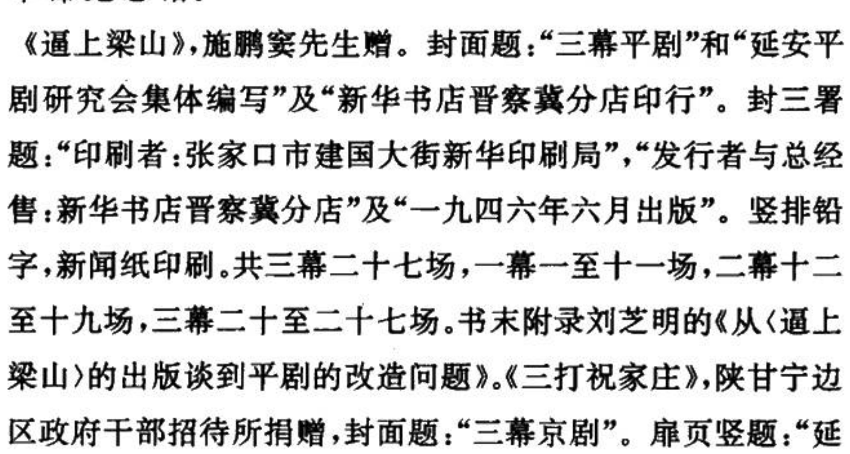
毛主席给杨绍萱、齐燕铭书信手稿　延安革命纪念馆收藏。共两张，白粉莲纸书写，每页高二十九厘米，宽二十三厘米。草写横书，每页九行。系民国三十三年(1944)毛主席看了中央党校三部演出的平剧《逼上梁山》给编导人员的信，台头写“绍萱、燕铭同志”，文中叙对《逼上梁山》一剧改革的评价，称其为“旧剧开了新生面”，是“旧剧革命划时期的开端”，“希望多编多演，蔚然成风，推向全国”。落款署：“毛泽东，一月九日谨”。



马健翎获“人民群众的艺术家”奖状　中国艺术研究院戏曲研究所资料室收藏。名称“陕甘宁边区政府奖状”。布质彩印，长三十三点五厘米，宽四十一点五厘米。民国三十三年(1944)十一月陕甘宁边区文教大会特此颁发，前书“马健翎同志”，中书“人民群众的艺术家”，落款署：“主席林伯渠，副主席李鼎铭。中华民国三十三年十一月十六日。”



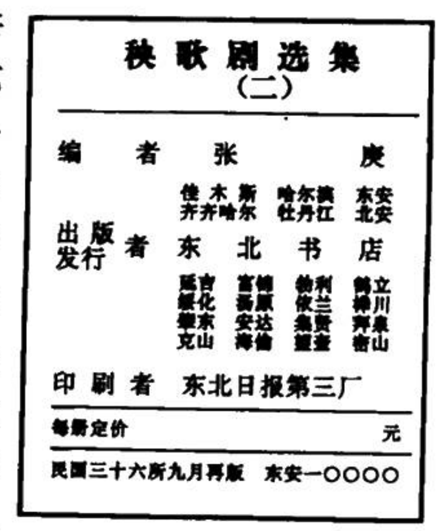
延安平剧刊本　共两种。三十二开本，现藏延安革命纪念馆。



《逼上梁山》，施鹏窦先生赠。封面题：“三幕平剧”和“延安平剧研究会集体编写”及“新华书店晋察冀分店印行”。封三署题：“印刷者：张家口市建国大街新华印刷局”，“发行者与总经售：新华书店晋察冀分店”及“一九四六年六月出版”。竖排铅字，新闻纸印刷。共三幕二十七场，一幕一至十一场，二幕十二至十九场，三幕二十至二十七场。书末附录刘芝明的《从〈逼上梁山〉的出版谈到平剧的改造问题》。《三打祝家庄》，陕甘宁边区政府干部招待所捐赠，封面题：“三幕京剧”。扉页竖题：“延安平剧研究会集体编写，任桂林、魏晨旭、李纶执笔”。竖排铅字，白书皮纸封面，内文用新

闻纸印刷。前有《说明》和《曲谱》，共三幕二十六场，二百四十一页。出版单位同《逼上梁山》。

延安秧歌剧刊本　丛书一种，名《秧歌剧选集》，共三集。中央人民政府文化部艺术局资料室赠，现藏中国艺术研究院图书馆。三十二开本，横排铅字，新闻纸印刷。一集轶，二集版权页署："编者张庚"、"出版发行者东北书店"、"印刷者东北日报第三厂"。出版时间"民国三十六年(1947)九月再版"，前有张庚"序"文，落款署："一九四六年三月三十一日于张家口"。收录剧目五种；有《牛永贵负伤》，(党校秧歌队周而复、苏一平编剧)；《张治国》(联政宣传部集体创作)；《张顺清》、《徐海水》(联政宣传队作曲，翟强编剧)；《打石门堰》(一二〇师独一旅战斗剧社集体创作)。三集版权页署："中华民国三十六年十一日初版"、"编者张庚"、"翻印大众书店"、"印刷永丰印刷厂"、"经售各大书店"。前有张庚"序"，所录剧目六种：《打义井》(一二〇师独一旅四团马玉榜、张映堂作)；《减租》(庆阳三十里铺黄润作)；《小放牛》(镇原五区二乡尚之光、王进俊改编)；《货郎担》、《买卖婚姻》(延安市桥镇乡秧歌队作)；《小姑贤》(延安市桥镇乡秧歌队根据旧剧改编)；《离婚》(米脂桃镇八乡艾福元、刘海生等集体创作)；《算卦》(庆阳黄润等集体创作)；《钉缸》(赤水驿马关五家山王保贤根据旧剧改编)。



秧歌剧选集
(二)

编　者　张　庚

佳木斯　哈尔滨　东安
齐齐哈尔　牡丹江　北安

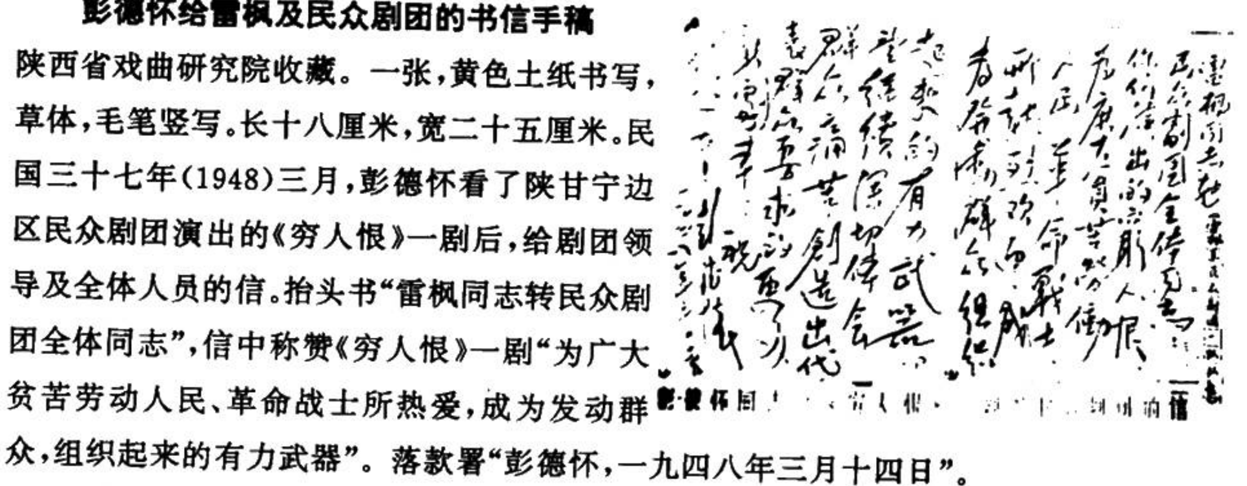
出版发行者　东　北　书　店

印刷者　东北日报第三厂

每册定价　元

民国三十六年九月再版　东安一〇〇〇〇

彭德怀给雷枫及民众剧团的书信手稿　陕西省戏曲研究院收藏。一张，黄色土纸书写，草体，毛笔竖写。长十八厘米，宽二十五厘米。民国三十七年(1948)三月，彭德怀看了陕甘宁边区民众剧团演出的《穷人恨》一剧后，给剧团领导及全体人员的信。抬头书"雷枫同志转民众剧团全体同志"，信中称赞《穷人恨》一剧"为广大贫苦劳动人民、革命战士所热爱，成为发动群众，组织起来的有力武器"。落款署"彭德怀，一九四八年三月十四日"。



彭德怀同[illegible]穷人恨[illegible]剧团的信

王震给卓然·健翎的书信手稿　陕西省戏曲研究院收藏。共三张，黄色土纸书制，高十八厘米，宽二十五厘米。钢笔竖写，草体。民国三十七年(1948)十一月，王震看了陕甘宁边区民众剧团创作演出的秦腔剧《血泪仇》、《穷人恨》后，写给剧团领导及编导人员的信，台头写"卓然同志并转健翎同志"，信中对《血泪仇》、《穷人恨》给予很高评价，落款署"王震，十一月十三日。"

毛主席给陕甘宁边区民众剧团题词　陕西省戏曲研究院收藏。共一页，白色土纸信笺，竖格八行。毛泽东行书，上题“简单、明瞭、动人”六字，落款署：“毛泽东”。四十年代毛主席在延安为边区民众剧团所题，未署题词年月。

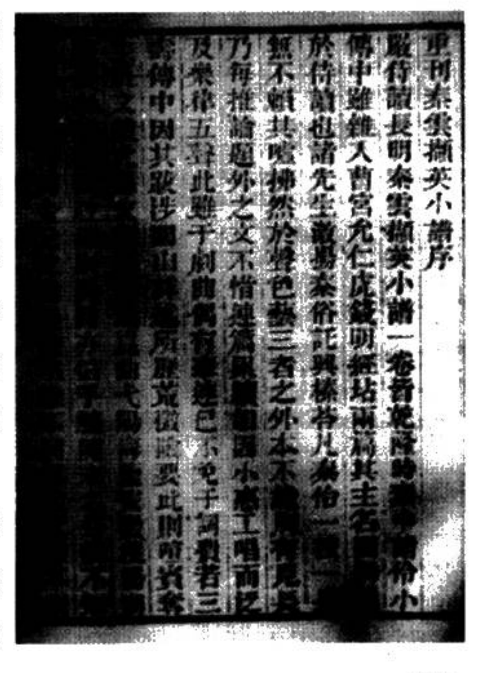


报 刊 专 著

教坊记　歌舞百戏杂录。唐崔令钦著。约成书于唐代宗时期(763—779)。《教坊记》自序崔令钦开元时曾于长安任左金吾仓曹。天宝之乱后，流落江南，因追思长安宫廷教坊故事遂著此书。该书记述了唐代长安宫廷教坊的管理制度、歌舞百戏、歌曲名目以及艺人的轶闻趣事。历代所刊版本计十二种：一、《类说》收录本。南宋曾慥编，南宋刻本，明天启六年(1626)刻本，明钞本，1956 年文学古籍刊行社用宋刻补足明刻景印本；二、《说郛》收录本。元陶宗仪编百卷本，明弘治间(1488—1505)郁文博补足百卷本，明末陶珽校订一百二十卷抄本，明崇祯间(1628—1644)、清顺治三年(1646)重印一百二十卷本，民国十六年(1927)上海涵芬楼据明本排印本；三、《古今说海》收录本。明嘉靖间(1522—1566)陆楫编，嘉靖二十三年(1544)俨山书院及青藜馆原刻本，清道光元年(1821)酉山堂复明刻本，民国四年上海进步书局石印本；四、《古今逸史》收录本。明吴琯编，明万历间(1573—1619)刻本，民国二十六年上海涵芬楼景印本；五、《续百川学海》收录本。明末吴永编修；六、《五朝小说大观》收录本；七、《古今图书集成》收录本。清康熙间(1662—1722)蒋廷锡编，雍正四年(1726)原刻本，清光绪十年(1884)上海图书集成公司排印本，民国二十三年上海中华书局景印本；八、《四库全书》收录本；九、《唐人说荟》收录本。清陈莲塘编，乾隆五十七年(1792)原刻本，清嘉庆、光绪间(1796——1908)重刻本，上海扫叶山房石印本；十、《香艳丛书》收录本。清宣统三年(1911)上海图书公司铅印；十一、《中国文学参考资料小丛书》收录本，1957 年上海古典文学出版社刊印；十二、《中国古典戏曲论著集成》收录本。1959 年中国戏曲研究院编，中国戏剧出版社出版。其中第十一种编录最全，系据涵芬楼排印《说郛》收录本为底本，另据 1956 年景印本《说郛》，宛委山堂重印本《说郛》，青藜馆刻本《古今说海》，明刻本《古今逸史》四种版本加以校勘而成。除收录了一般《教坊记》刊本共有的十九条外，并补录了九条，全书共二十八条：两京教坊，内人、前头人、十家，云韶、搊弹家，圣寿乐，圣寿乐舞衣，进点、软舞、健舞，内伎、两院歌人唱歌，崔(崖)公、蚬斗、长人(入)，裴承恩妹大娘，香火兄弟，张四(少)娘，范汉女大娘子，曲名、大曲名，大面，踏谣娘，乌夜啼，安公子，春莺啭，著者后记等，为各本均有部分。补录部分有：著者自序，左厢、右厢，吕元真打鼓，黄幡绰谏打球，教坊小儿筋斗，任智方四女善歌，庞三娘，颜大娘和魏二。陕西省图书馆藏有涵芬楼《说郛》及《古今逸史》收录本，中华书局《古今图书集成》收录本，文学古籍刊行社《类说》收录本，古典文学出版社《中国文学参考资料小丛书》收录本，中国

戏剧出版社《中国古典戏曲论著集成》收录本。

乐府杂录　戏曲、音乐论著。唐段安节著于长安。约成书于唐昭宗乾宁元年(894)之后。《乐府杂录》自序载:段安节唐昭宗时曾任朝议大夫,守国子司业。《新唐书·段志玄传》亦云"安节,乾宁中为国子司业,善乐律,能度曲。"(段志玄系段安节之高祖)因见《教坊记》对唐代乐府歌章所载不尽周详,以其"耳目所接,编成《乐府杂录》一卷",以补缺漏。该书记述了唐代中叶以后乐府的管理制度以及宫廷和民间的各种音乐、歌舞和杂戏的源流与内容,并兼及了一些著名演奏者的轶事。全书共三十八条,属乐部的九条,有雅乐部、云韶部、清乐部、鼓吹部、驱傩、熊罴部、鼓架部、龟兹部和胡部;属歌、舞、俳优的三条,有歌、舞工和俳优;属乐器的十四条,有琵琶、筝、箜篌、笙、笛、觱篥、五弦、方响、击瓯、琴、阮咸、羯鼓、鼓和拍板;属乐曲的十一条,有安公子、黄骢叠、离别难、夜半乐、雨霖铃、还京乐、康老子、得宝子、文叙子、望江南、杨柳枝、倾杯乐和道调子;属傀儡的一条为傀儡子。书末附有《别乐识五音轮二十八调图》,图已佚,仅存文字。历代刊行的版本计十六种:一、《类说》收录本;二、明抄《说郛》收录本;三、重校《说郛》收录本;四、《古今说海》收录本;五、《古今逸史》逸志分志收录本;六、《续百川学海》癸集收录本;七、《五朝小说大观》收录本;八、《学海类编》收录本。清曹溶编,陶越增删,清道光十一年(1831)六安晁氏活字本,民国九年(1920)上海涵芬楼景印本;九、《四库全书》收录本;十、《墨海宝壶》收录本。清张海鹏编,清嘉庆二十二年(1817)昭广阁原刻本,民国十年上海博古斋景印本;十一、《守山阁丛书》收录本。清钱熙祚编,清道光二十四年宝山钱氏用《墨海宝壶》刊本重编增刊;十二、《唐人说荟》收录本;十三、《湖北先正遗书》收录本。卢靖编,民国十二年沔阳卢氏慎始斋景印本;十四、《增补曲苑》收录本。民国二十一年圣湖正音学会据《曲苑》重订排印本;十五、《中国文学参考资料小丛书》收录本。1957年上海古籍文学出版社据《守山阁丛书》本排印本;十六、《中国古典戏曲论著集成》收录本。1959年中国戏曲研究院编,中国戏剧出版社出版。其中以明抄《说郛》所收谈垒节本和中国戏剧出版社刊本最佳。前者有些记载为其他各本所未有,尚为人注目;后者系以钱熙祚校订的《守山阁丛书》为底本,并辑补了其他有关记载而成,较为完善。陕西省图书馆藏有涵芬楼《说郛》收录本,文学古籍刊行社《类说》收录本,古典文学出版社《中国文学参考资料小丛书》收录本,中国戏剧出版社《中国古典戏曲论著集成》收录本。


重刊秦雲擷英小譜序

秦云撷英小谱　秦腔论著。共一卷,清严长明著于西安。成书于清乾隆四十三年(1778)。全书分三部分:一为序。共两篇,原序为王昶撰写,重刊序文系叶德

辉所作。叶氏序中论及了明清时期昆曲、弋阳、秦腔、二簧诸腔的发展变化；二为题词。计十二首，均为徐元九为琐儿、色子、银花等秦腔艺人所作；三为色目。即秦腔艺人小传，共七篇，所记十四人，其中严长明所作四篇，有祥麟、小惠（宝儿、喜儿）、琐儿和金坠子（双儿、拴儿、太平儿、四两、豌豆花）。曹仁虎所作两篇：即三寿和色子。钱玷一篇银花。各篇均记述了各位艺人的从艺经过、所在班社及艺术特长。小惠篇还论及了秦腔的源流、表演和音乐特色，以及秦腔与昆曲的异同之处。卷末附有作者后记和袁翔甫跋各一篇。该书刊行版本有三种：一、初刊一卷本。严长明从陕西南归，将手稿赠与钱塘袁翔甫之父，清咸丰二年（1852）由翔甫之伯兄，在蜀做官时携入川中，经友人以活字排印行世；二、《双梅景暗丛书》收录本。清光绪二十五年（1899），湖南叶德辉校勘，以"长沙叶氏暗园刊行"刻印一卷本；三、《关于秦腔源流的研究》收录本。中国戏剧家协会陕西分会1961年11月编印。陕西省艺术研究所藏《关于秦腔源流的研究》收录本。



易俗白话杂志　文艺综合性刊物。民国三年（1914）一月一日创刊，陕西易俗社编辑出版，每月一期。设有"通论"、"专论"、"杂纂"、"诗歌"、"大事记"等栏目。在通论栏内，发表了《甄剧旧戏草》、《影戏改良说》等戏曲理论文章。共出刊四期。同年五月停刊。西安易俗社收藏。

公意报·剧评　戏曲副刊。民国六年（1917）五月创刊于西安东大街三十六号。创办人不详。四开版之一版。刊载戏曲短论、新剧评介、戏苑人物、观戏随感等文章。所刊内容以陕西易俗社、西安榛苓社等秦腔班社及蒲州梆子华晋舞台演出活动为主，并对秦舞台与复兴舞台的京剧演出亦有介绍。民国七年元月停刊。陕西省图书馆收藏。

易俗日报　戏曲专刊。民国十年（1921）八月四日，由易俗社汉口分社创刊发行。社长李约祉，报务主任刘云集，总编辑姜文辅，编辑韩升平。报纸一面排印演出的节目单、宣传剧目和演员阵容；一面宣传办社宗旨，以及剧本、剧评等，作为戏单分送给观众。出刊一年多，发表了当地人士对易俗社的办社方针、剧本评论以及演员的艺术评介文章，赞扬演员的诗词多达百余首。民国十一年秋停刊。西安易俗社收藏。

关西日报·俱乐部　戏曲副刊，民国十二年（1923）夏创刊于西安东大街南柳巷九号。创办人不详，四开版之一版。该刊设"剧评"、"剧话"、"戏世界游记"等专栏，以易俗社、三意社、正俗社及京剧共乐社、雅颂社的演出活动为主要内容，刊有剧社介绍、新作评论、演员诗赞、观戏随笔等文章。是年冬停刊。陕西省图书馆收藏。

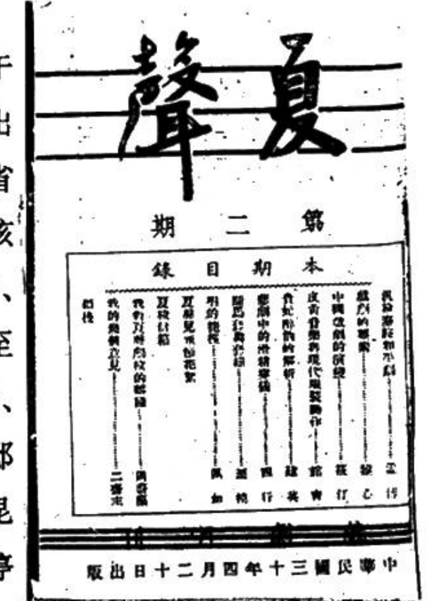
民生日报·戏评　戏曲副刊。民国十三年（1924）十一月创刊。社址设西安南四府

街二十四号，创办人不详。每日一刊，四开版之一版。主要刊载易俗社、三意社、秦钟社的演出活动。内容除发表上演新作外，并刊有演员评介、新剧介绍、戏曲短论、名伶诗赞等。其中有以“易俗社的传国宝”为题，介绍了易俗社的《孝子花》、《梅花梦》等新出剧目。民国二十年冬停刊。陕西省图书馆收藏。

西京梨园选秀集　戏曲评论文集。辘师氏著，民国二十四年(1935)一月十四日在西安出版发行。该书不分行当，选出张秀民、刘毓中、沈和中等三十年代初西安易俗社、三意社、榛苓社等秦腔班社先后培育出的优秀演员二十三名。每人冠以别号，用数行赞语和小诗一首给予评介。并附录了七篇歌颂这些演员的诗词。西安易俗社收藏。

京剧二百年之历史　戏曲史专著。日本波多野乾一原著，陕西省三原鹿原学人编译。上海启智印务公司民国十五年(1926)九月初版，二十万字。全书以脚色行当分为十一章。并以艺人的艺术造诣与行年分为三十八节。第一章：老生，共十五节；第二章：小生，共三节；第三章：武生，共四节；第四章：青衣，共四节；第五章：花旦，共三节；第六章：老旦；第七章：武旦；第八章：正净，共二节；第九章：副净，共三节；第十章：武净；第十一章：丑。原名《支那剧及其名优》，编译者博采群集，网罗百家，尤注意增补了民国三年三月后各伶人的事迹。陕西省图书馆收藏。

西京晚报·戏世界　戏曲副刊。民国二十五年(1936)十一月创刊。主办人不详，四开版之一版。主要刊载易俗社、三意社、正俗社等秦腔班社和蒲州梆子景民社及评剧新声社的演出活动，内容有演员评介、戏曲专论、剧界信息等，并设有“菊国风光”、“梨园锁记”等专栏。停刊时间无考。陕西省图书馆收藏。


夏聲

第二期

本期目錄

中華民國三十年四月二十日出版

夏声杂志　京剧月刊。西安夏声剧社主办。创刊于民国三十年(1941)三月，三十二开本。徐筱汀主编，夏声出版社出版，夏声剧社编辑部发行，新秦日报社印刷，陕西省图书杂志审查证第一百三十二号。社址设西安澄华巷。该刊共出五期，辟有“剧谈”、“剧评”、“剧讯”、“掌故”、“诗论”、“夏声生活”、“读者园地”等专栏。第一期佚，第二期刊有至模·建英等《〈贵妃醉酒〉的解析》等文章，第三期刊有汉章、佩如等《夏声剧社教导近况》等文章，第四期刊有筱汀·邸石等《中国戏剧演变之检讨》等文章，第五期刊有建英、重昆等《戏剧艺术家与戏剧职业家》等文章。民国三十年九月停刊。陕西省图书馆收藏。

西安晚报·戏剧与电影　戏曲副刊，民国三十年(1941)七月创刊。创办人不详，系三日刊，四开版之一版。以关中三意社、陕西易俗社、狮吼剧社等演出活动为内容，辟有“剧场情报”、“戏迷报导”、“戏曲评论”、“戏曲史论”、“新剧介绍”、“剧界信息”等栏目，共出刊

九十八期。同时举办了“陕西戏剧专修班学生首次实习公演专刊”，刊登了王捷三、封至模的公演致词。民国三十一年四月停刊。陕西省图书馆收藏。

秦腔记闻　戏曲史专著。王绍猷编著，陕西易俗社1949年出版。全书分十五节。一、秦腔之源流；二、秦腔之考证；三、戏剧源自西北说；四、盛世之秦腔；五、乱弹之考证；六、戏曲中应讲之声调音韵平仄；七、弦索考；八、编剧之我见；九、秦中戏剧之种类；十、秦腔之音调板眼；十一，秦腔故有之乐歌；十二、秦腔乱弹戏中乐器之名目及应用；十三、秦中六十年来之著名演员；十四、秦腔与京剧之比较；十五、秦腔之衰落。在《六十年来之著名演员》一节，按生、旦、净、丑各个门类分别记述了一百四十一位著名演员的生平简况。书后附《菊部妄谈》，对中国戏曲的改进与发展提出了有益的建议。并记述了作者民国二十七年(1938)在黄陂的访问记实，证明二簧并非起源于黄陂、黄岗与黄安，重申了齐如山先生戏剧源自西北的主张。书前有李约祉、高培支序，认为其功甚伟，填补了当时戏曲研究之缺。陕西省艺术研究所收藏。

秦腔音乐　戏曲音乐专集。陕甘宁边区文化协会戏剧工作委员会、音乐工作委员会合编，西北人民出版社1950年9月出版。全书分文字与曲谱两大部分。前者收编了安波《秦腔音乐概述》，王依群《秦腔板眼研究》等论著六篇；后者收录了秦腔打击乐、秦腔弦乐曲牌及秦腔各种唱例。唱例又分甲，哭音类；乙，欢音类；丙，腔调类，共二十一例。马健翎《写在〈秦腔音乐〉的前边》说：“对于秦腔音乐来说，这是算一次比较全面的介绍。”陕西省戏曲研究院收藏。

香玉剧社号战斗机爱国捐献汇刊　西北军政委员会文化部、西北文学艺术界联合会编，西北人民出版社1952年出版。汇刊收录了豫剧演员、爱国艺人常香玉，率领全社演职人员，先后到开封、新乡、郑州、武汉、广州、长沙等地义演，捐献战斗机，支援抗美援朝斗争的活动史料。有邓子恢、叶剑英、吴芝甫的题词，柯仲平的题诗，西北军政委员会和西北文学艺术联合会颁奖大会的照片，西北文化委员会副主任张稼夫的讲话，常香玉的《祖国人民教育了我》，中国人民志愿军归国代表团李雪三团长的讲话，朝鲜人民访华代表团洪淳哲团长的讲话，并纪录了庆祝香玉剧社完成献机任务颁奖大会的报导，以及香玉剧社半年来捐机演出总结，常香玉《写给志愿军的一封信》，朝鲜人民访华代表团团长洪淳哲给爱国艺人常香玉的信，朝鲜前线来信和爱国艺人常香玉介绍，香玉剧社简介，《花木兰》介绍等。中国戏剧家协会陕西分会收藏。

陕北道情音乐　戏曲音乐专集。西北民间音乐丛书之三。西北行政委员会文化局、

中华全国音乐工作者协会西北区分会合编，梁文达收集整理，西北人民出版社 1953 年 3 月出版。全书分三部分，共收各种音乐曲谱一百一十一首。一、丝弦部分包括曲牌十八首，大小过门三十七种；二、唱腔部分包括平调类十九种，十字调八种，耍猴调类八种，滚白、箭板类七种，一支梅、凉腔调类四种，高调、太平调等杂类八种；三、附录二种。书前有作者的《试谈陕北道情音乐》，系统地介绍了陕北道情音乐的新调与旧调；陕北人民生活与道情音乐；道情音乐曲调的演变与发展；道情的板眼及唱法；道情的调式等。陕西省歌舞剧院收藏。

碗碗腔音乐　戏曲音乐专集。杜升初、冯财、谢德龙、萧振华、张明升、刘德升传授，王依群记录整理，西北人民出版社 1953 年 5 月出版。正文分三部分：一、唱腔部分。收录了〔慢板〕、〔东路〕、〔紧板〕（又名〔二六板〕或〔流水板〕）、〔滚板〕、〔扬句子〕五种板式，并分别介绍了各种板式的起法、过门与变化；二、曲牌部分。共收曲牌十二种；三、打击乐部分。分普通开场与零碎铜器两类。谱后有《尼姑思凡》（西厢调）全词。书前有《碗碗腔介绍》、《碗碗腔所用乐器》、《碗碗腔演唱的分工》、《关于碗碗腔音乐的几点说明》和《打击乐谱说明表》，详细记叙了该剧种的历史与音乐特点、记录整理过程和一些技术性问题。陕西省戏曲研究院收藏。

乐学通论　戏曲音乐专著。范紫东著。西北行政委员会文化局 1954 年出版。上篇《乐律浅说》，分为《音乐之起源》、《五音之概论》、《十二律之概论》、《乐律之简号》和《乐器之品质》，共五章二十一节。对我国音乐的起源，乐律之产生及其演变与使用，以及乐律符号工尺谱与各类乐器特性的发展变化，都作了探讨。下篇《乐音概论》，分为《乐章与乐府》、《诗歌之音韵》、《乐歌之句调》、《法曲之研究》和《院本之源流》，共五章二十三节。前三章，论述了我国乐章与乐府的起源与分类，对诗歌声韵、平仄的对照、乐歌句调的变化及秦腔、二簧的韵辙，也作了探讨。后两章，通过对法曲和院本源流的研究，探讨了陕西地区戏曲的起源，认为秦腔与二簧皆起源于唐代之梨园。外篇《戏剧乐伶与词人》，分为《戏剧之内容》与乐伶词客之品藻两章。书后有张季纯《跋语》。陕西省戏曲研究院收藏。

西安戏剧　戏剧刊物。1954 年 4 月 30 日创刊，原名《西安戏曲》，田益荣主编。1956 年 1 月更名为《西安戏剧》，不定期内部刊物。1959 年 2 月 25 日改为半月刊，公开发行。同年 6 月 25 日，经上级批准，与《陕西戏剧》合并，改为月刊，定名为《陕西戏剧》。历时五年，共出刊九十五期。除刊登经常性的剧本研究、表演评价以及演员的角色创造和心得体会的文章外，并开展了秦腔改革的讨论，发表文章六十多篇。还刊有戏曲研究方面的文章，有王绍猷、陈幼韩、封至模等戏曲理论、史论等方面的学术论文多篇。“文化大革命”中停刊。1981 年 1 月复刊，共出十期；1982 年 4 月与《西安剧坛》合并，继续出版，内部发行。西安市戏剧研究所收藏。

眉户音乐　戏曲音乐专集。西北戏曲研究院研究室音乐组编、姚伶、米晞、任应凯搜

集整理，陕西人民出版社1954年7月出版。共六部分：一、打击乐器，介绍了铜器种类及用途；二、弦乐器，介绍眉户的主弦乐器三弦、板胡和笛子；三、起板，是关于哭音、欢音的各种板头；四、唱腔，收流行关中的〔背宫〕、〔金钱〕等一百二十种曲调，二百四十三种唱法；五、联曲，即眉户曲式结构三种："五更鸟"、"百戏图"和"疑情"；六、曲牌五十一种。书前有马健翎的序和《眉户音乐简述》。书后附录了李静慈《试谈西北眉户戏》。陕西省戏曲研究院收藏。



秦腔汇编 戏曲剧目丛书。1954年长安书店出版。四辑。收录秦腔流行传统剧目十四种：《辕门斩子》、《打銮驾》、《广寒图》、《探窑》、《打金枝》、《杀船》、《断桥亭》、《打柴劝弟》、《卖画劈门》、《拾玉镯》、《女起解》、《刘海打柴》、《铡美案》和《别窑》。并对所录剧本都作了初步的整理或改编与校订，参与这一工作的有王淡和、刘易平、杨希文、雁浦、王海容、张浩及西安市戏曲修审委员会。《打柴劝弟》是秦腔演员苏育民的演唱本；《卖画劈门》是秦腔演员刘毓中的演唱本。陕西省艺术研究所收藏。

陕西省第一届戏剧观摩演出大会纪念刊 戏曲资料汇编。陕西省第一届戏剧观摩演出大会编，1956年陕西省文化局印。分十部分，依次是：讲话、致词、报告、专论、报道、祝词、贺电、剧本及舞台艺术评论、经验、心得、剧种介绍、演员介绍、专题报告和计划、组织条例、名单。共收各类文章一百八十二篇，图片六十三幅。大会研究处和田益荣、王依群等几篇关于戏曲剧目的创作改编，秦腔、眉户音乐改革，戏曲舞台美术、表演艺术的文章，是对陕西戏曲经验教训的全面总结。陕西省文化厅收藏。

商洛花鼓戏音乐 戏曲音乐专集。陕西省群众艺术馆编，陕西人民出版社1957年出版。收录了商洛地区花鼓戏声腔系统的筒子戏、八岔戏和小调戏的五十七个曲调以及花鼓戏的锣鼓点。刘兴安、王宗炳、徐崇富、赵生祥、董玉才、刘兴胜演唱，何钧、左萱明搜集整理。书前有何钧《商洛花鼓戏音乐简述》。书后附录有彭正远改编、辛庆善配曲的花鼓戏《夫妻观灯》的曲谱和唱词。陕西省艺术研究所收藏。

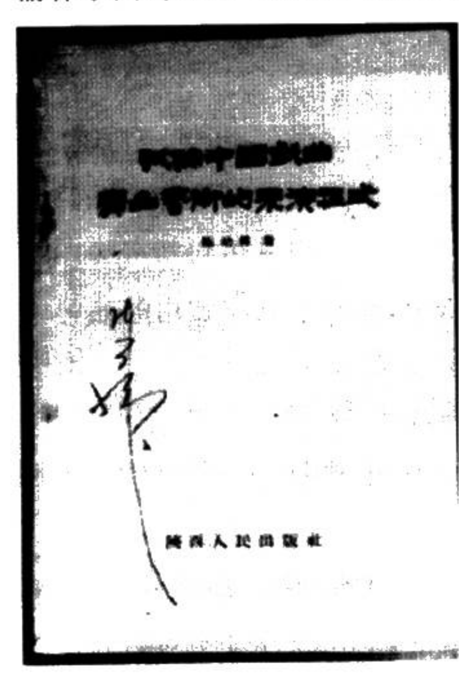
合阳线偶戏音乐 戏曲音乐专集。陕西省群众艺术馆编，王道明、惠增厚记录整理，陕西人民出版社1957年7月出版。全书共分四部分：一、曲牌类收编了弦乐曲牌十二首，唢呐曲牌十六首；二、唱腔类分线偶调与乱弹调两部分，共收录各类腔调、板路八种，附有唱例四十三段；三、铜器类包括开场铜器与零碎铜器两类；四、总唱例《打金枝》一回。谱前有关于纪录整理的几点说明和文武场所用乐器、演唱上的分工、打击乐谱说明表。书前有李静慈《合阳线偶戏纪略》，简要介绍了这一剧种的源流，发展和特征。陕西省群众艺术馆收藏。

秦腔唱腔选　秦腔唱腔专集。陕西省戏曲剧院艺术委员会音乐组编，孙茂生等纪录整理，陕西人民出版社1958年1月出版。选编了刘毓中、苏育民、李正敏、何振中、田德年、刘易平、袁克勤、苏琦、苏蕊娥、孟遏云等各种基本唱腔二十五段，保留了各自的特点和风格。还选录了琴师荆生彦所演奏的曲牌和各种唱腔过门。陕西省戏曲研究院收藏。

秦腔板胡入门　戏曲音乐专集。系陕西戏曲音乐丛书之一种。王宴卿、韩群宝编辑，长安书店1958年6月出版。全书共分两大部分：前者为哭音部分，收录了秦腔哭音〔慢板〕、〔二六板〕、〔二倒板〕、〔带板〕、〔箭板〕、〔滚板〕等基本板式的板胡演奏曲例九种；后者为欢音部分，收录了秦腔欢音〔慢板〕、〔二六板〕、〔二倒板〕、〔带板〕、〔箭板〕等基本板式的板胡演奏曲例十种。附录有二：其一秦腔常用的丝弦曲牌〔欢音大开头〕、〔小开门〕等十九种曲例；其二为秦腔彩腔"苦中乐"、"苦腔子"等八种曲例。书前有王依群撰写的《前言》，书末附有王依群《怎样拉秦腔胡琴》一文。对秦腔板胡定音位置、所用指法及拉板胡的有关注意事项做了简要的说明。陕西省戏曲研究院收藏。

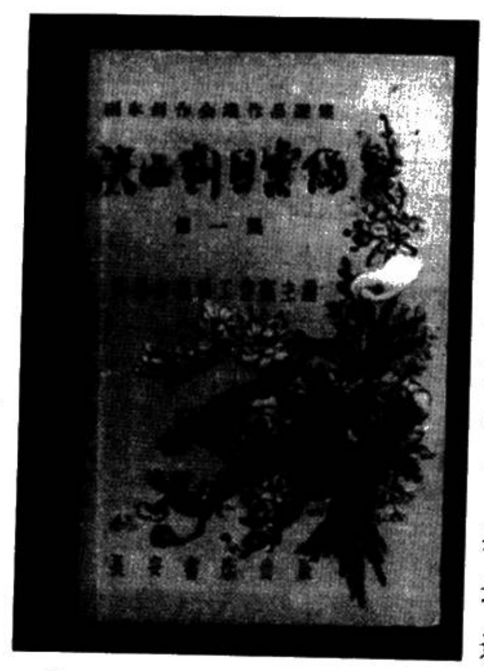


榆林小曲　戏曲音乐专集。丁喜才演唱、刘烽整理，陕西人民出版社1958年8月出版。一、演唱部分收有〔五哥放羊〕、〔小尼姑思凡〕等唱段五十一段；二、曲牌部分收有〔老八板〕、〔闹元霄〕等四十三曲。《前言》介绍了榆林小曲的流行地域及演唱特点，以及丁喜才对榆林小曲的继承与发展。陕西省歌舞剧院收藏。



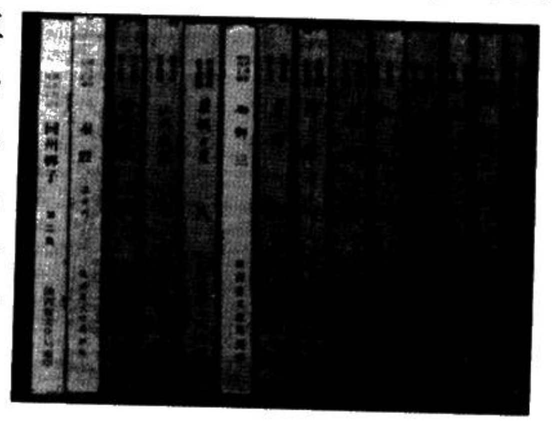
试论中国戏曲舞台艺术的表演程式　戏曲论文集。陈幼韩著。1958年9月陕西人民出版社出版。收录作者《试谈斯坦尼斯拉夫斯基体系和中国戏曲表演艺术》和《试论中国戏曲舞台艺术的表演程式》等论文。前者论述了斯坦尼体系与中国戏曲表演艺术的关系，主张从中国戏曲表演传统出发，吸收其有用因素，建立中国戏曲的表演艺术体系；后者认为没有程式，便没有戏曲艺术，并全面论述了表演程式在中国戏曲艺术中的重要地位和存在的价值。陕西人民出版社收藏。

陕西剧目汇编　戏曲剧目专集。系1958年9月陕西省剧本创作会议作品选集，陕西省剧目工作室主编，长安书店1958年10月出版。大三十二开平、精装本。共录



剧目十三种，均为反映人民公社化生活的现代戏。有冯国璋等的《卖铜》、《赵四嫂》、《挖锅灶》、《看榜》、《偷粮》等秦腔剧目九种，柳风等的《搬家》、《洗缸》等眉户剧目三种。陕西省艺术研究所收藏。

陕西传统剧目汇编　戏曲剧目丛书。陕西省文化局编印。大三十二开本。1958 年 10 月始出第一集，至 1963 年，共出七十一集。1964 年至 1979 年中断，1980 年 4 月继续编印，至 1982 年 12 月，共刊八十一集，计七百三十个剧目。其中：秦腔三十四集，选录《淮河营》、《五典坡》、《八件衣》等三百零六个剧目；同州梆子两集，选录《江东》、《打渔杀家》等二十五个剧目；西府秦腔两集，选录《朱仙镇》、《下南唐》等二十三个剧目；汉调桄桄十一集，选录《七星庙》、《双相容》等八十一个剧目；华剧（碗碗腔）九集，选录《十王庙》、《苦节传》等九十三个剧目；汉调二簧八集，选录《进侯府》、《锁阳城》等六十个剧目；陕南道情六集，选录《赤松游》、《广寒图》等三十个剧目；眉户三集，选录《打灶君》、《三进士》等三十五个剧目；线戏三集，选录《龙凤针》、《四兰记》等三十六个剧目；弦板腔一集，选录《打台城》、《杀马进》等十四个剧目；老腔一集，选录《出五关》、《永合会》等十二个剧目；跳戏一集，选录《意中缘》、《齐国乱》等九个剧目；阿宫腔一集，选录《四贤册》、《十五贯》等十二个剧目；弦子戏一集，选录《八盘山》、《花田错》等九个剧目。陕西省艺术研究所收藏。

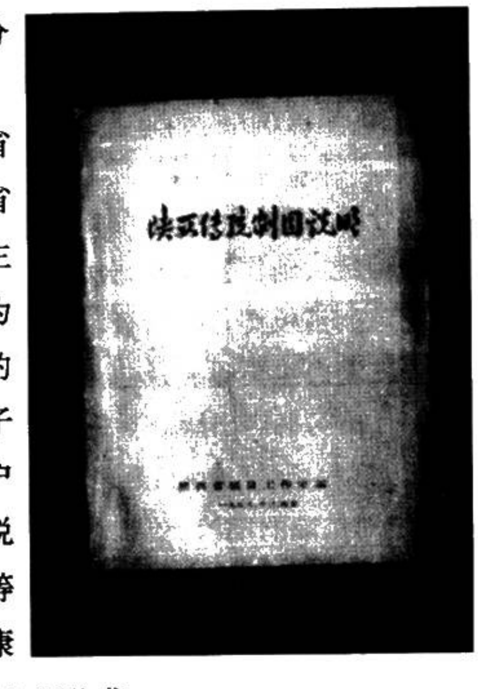


眉户常用曲选　戏曲音乐专集。陕西省戏曲剧院艺术委员会音乐组编。任应凯整理。陕西人民出版社 1958 年出版。全书共四部分。第一部分，简要介绍了眉户音乐的历史；第二部分，收录了眉户常用的基本唱调五十六种；第三部分，收录了眉户常用的曲牌二十一种；第四部分是联唱，选录了张炳义演唱的《金碗钗·题诗》一段，并对起落、过渡、接连以及过门板路作了介绍。陕西省戏曲研究院收藏。



陕西戏剧　戏剧刊物。1958 年 12 月创刊，中国戏剧家协会陕西分会主办，国内发行。

1960年秋因经济困难停刊。1979年1月复刊,向国内外发行。自复刊至1982年底,共出刊三十余期。发表有关戏剧的各类文章三百多篇,剧本八十多出,其中大型戏曲剧本十八出,小戏曲及折子戏三十六出。中国戏剧家协会陕西分会收藏。



陕西传统剧目说明　戏曲剧目资料专集。陕西省剧目工作室编,1958年12月铅印。简要介绍了陕西省六百四十一个传统剧目的基本情况。包括本名、别名、主要脚色以及故事梗概。编排方法,以剧目首字的笔画为序。第一部分剧目工作室编。第二部分为封至模编写的《陕西传统剧目字典》的一部分。附录有罗明《同州梆子简介》、《田益荣《秦腔》、《华剧(碗碗腔)》、王绍猷《眉户来源之初探》、墨遗萍《谈眉户》、姜炳泰《李十三大本说明》、章云刚《关于李十三的轶事》、陈显远《汉调桄桄》等文章,以及陕西省剧目工作室安康专区发掘组关于安康道情、陕南曲子、安康八岔的发掘报告。陕西省艺术研究所收藏。

陕西戏曲在北京演出评论集　戏曲评论文集。1959年3月东风文艺出版社出版。收录了1958年陕西省戏曲赴京演出团,在北京演出秦腔《三滴血》、《游西湖》,眉户《梁秋燕》,碗碗腔《金碗钗》和《白玉钿》等戏的评论文章共八篇,均发表于《人民日报》和《戏剧报》。作者有曹禺、梅兰芳、马少波、欧阳予倩、田汉和屠岸等。陕西省戏曲研究院收藏。

老树红花——同州梆子的历史　戏曲史专著。雷鸣(罗明)著,长安书店1959年8月第一版,三十二开本,三万字。简要叙述了同州梆子的历史及剧目与音乐方面的特点。陕西省艺术研究所收藏。

长安艺坛发新枝　戏曲资料集。陕西省戏曲学校研究室编,长安书店1959年8月出版。全书收录了陕西省戏曲学校建校两年间的有关文字、图片资料。有曹兴午的《陕西省戏曲学校概况》、罗明的《祝同州梆子的成功演出》、姜炳泰的《繁荣滋长的艺术幼苗》,以及春雷、贾自立等同志介绍戏校生活、评论学生演出、记述尚小云先生在戏校等文章。陕西省戏曲研究院收藏。

陕西群众剧作选　戏曲剧目汇编。中共陕西省委宣传部编,东风文艺出版社1959年10月出版。汇集了陕西省建国十年(1949—1959)期间群众创作的现代戏剧目九个,其中戏曲剧本八个,有弦板腔《考新郎》、《张大嫂借驴》,秦腔《一罐银元》、《假凄惶》、《张富有耕地》,眉户《红旗列车》、《司宝山》等。陕西人民出版社收藏。

陕西省新搬上舞台剧种会演·陕西省戏曲青年演员会演大会会刊　戏曲资料汇编。会演大会工作委员会编。1960年3月14日至5月30日,共出四十五期。合订本分:一,报告、致词、讲话;二、专论、报道;三、贺词、贺电;四、剧本及舞台艺术评论;五、经验、心

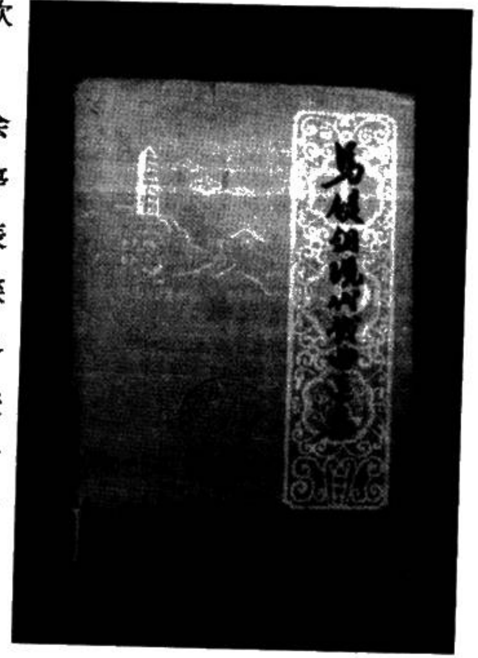
得；六、剧种介绍；七、剧团介绍；八、青年演员、导演、教练介绍；九、保证书及挑应战书；十、计划、方案、组织条例、名单。共收各类文章三百五十三篇，图片六十二幅，插图四幅。陕西省文化厅收藏。

秦腔打击乐谱　戏曲音乐资料汇编。中国音乐家协会西安分会、陕西省戏曲剧院编，荆永福传授，慕家璧、马凌元记录整理。长安书店1960年4月出版。共收二百多种锣鼓点，六种开场。乐谱前有王依群《前言》和整理者的《秦腔所用的打击乐器》、《武场乐队人员的分工》、《关于记谱方面的说明》与《打击乐符号说明表》。乐谱分三大部分：一、开场类，共六种；二、动作铜器类，分三十七个小类；三、板头铜器类。分四小类：一、慢板类，二、二流板类，三、带板类，四、箭板、起板、滚白类。陕西省戏曲研究院收藏。

三滴血主要唱腔及曲牌　秦腔曲谱集。音乐设计薛增禄、荆生彦，记谱王振。1960年4月长安书店出版。全书收录的秦腔《三滴血》的主要唱腔有：第二场《念书》中李晚春的唱段，第六场《打虎》中贾莲香、周天佑的唱段，第九场《结盟》中李遇春的唱段，第十场《路遇》中周仁瑞的唱段，还收录了四首曲牌。西安易俗社收藏。

关于秦腔源流的研究　秦腔研究资料专集。中国戏剧家协会陕西分会1961年11月编印。共收文章十九篇，有清人严长明的《秦云撷英小谱》、焦循的《花部农谭》，近人周贻白、范紫东、王绍猷、欧阳予倩等人的有关专著节录和陕西省剧种介绍编委会关于秦腔、同州梆子、西府秦腔和汉调桄桄介绍。中国戏剧家协会陕西分会收藏。

何振中谈旦脚表演艺术　秦腔表演专著。何振中讲述，王征记录整理。中国戏剧家协会陕西分会1962年6月印发。原题《戏曲表演艺术探索》。全篇分为四部分。第一部分，简说多会多能，提倡勤学苦练与加强艺术实践。第二部分，关于上场和下场的表演艺术，主张上场带戏，下场留脉。第三部分，通过《教子》中的王春娥与《赶坡》中的王宝钏的比较，讲述了不同人物、不同性格所采用的不同表演手法及艺术处理。第四部分，专门论述了《游西湖》中李慧娘舞台形象的创造，并介绍了作者自己的“吹火”绝技。中国戏剧家协会陕西分会收藏。



陕西戏剧动态　内部戏剧刊物。中国戏剧家协会陕西分会编辑出版。1962年7月创刊，1964年10月停刊，共出26期。主要发表关于剧本创作、整理、改编、表演、导演、音乐、舞台美术和戏剧理论问题的研究与探讨，艺术创作的经验和体会等方面的文章，以及戏剧界活动的消息。还开展了“戏剧要更好地为农民服务”、“进一步贯彻执行戏曲的百花齐放、推陈出新的方针”的讨论，1964年刊登了陕西省第二届戏剧观摩演出大会的一组文章和剧目评论。中国戏剧家协会陕西分会收藏。

马健翎现代戏曲选　戏曲剧目汇集。柳风编，陕

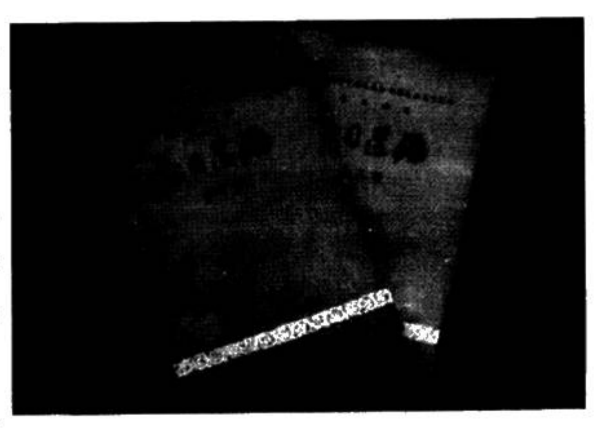
西人民出版社 1962 年出版。大三十二开本。选录了马健翎在陕甘宁边区时期所创作演出的秦腔现代戏《查路条》、《好男儿》、《血泪仇》、《一家人》、《穷人恨》和眉户现代戏《十二把镰刀》等剧目。中国戏剧家协会陕西分会收藏。

秧歌剧选 戏曲剧目选编。张庚编，中国戏剧出版社 1963 年 9 月第一版。以创作演出年代为序，收编有《十二把镰刀》、《兄妹开荒》、《一朵红花》、《动员起来》、《钟万财起家》、《牛永贵挂彩》、《刘顺清》、《周子山》、《陈福回家》、《夫妻识字》、《栽树》、《货郎担》、《买卖婚姻》、《大家好》、《光荣灯》、《全家光荣》、《沃老大娘揪"孩儿"》、《红布条》、《宝山参军》、《秦洛正》、《好军属》和《一场虚惊》等剧目。陕西省艺术研究所收藏。

陕西省第二届戏剧观摩演出大会会刊 戏剧资料集。1964 年 5 月陕西省文化局编印，内部发行。系 1964 年 4 月 20 日至 5 月 28 日陕西省第二届戏剧观摩演出大会专刊。共出二十五期。收录了这次观摩演出大会的专论、报告、讲话、贺信和剧本与舞台艺术评论、剧目座谈纪要、经验、心得、体会等各类文字及照片，还收录了大会的组织条例和大会观摩演出日程表。陕西省文化厅收藏。

浅谈演戏 戏曲表演专著。吴德编著。陕西省工农兵艺术馆 1978 年编印。作者结合自己二十多年的艺术实践，从分析剧本、创造脚色、认真排戏、听取意见四个方面，谈了个人的心得和体会。陕西省群众艺术馆收藏。

秦腔唱腔选·西安易俗社专辑 秦腔唱腔选编。郝振易记录整理，西安市文学艺术联合会创作指导部编印。1979 年内部发行。收录了西安易俗社演员刘毓中、孟遏云、萧若兰、陈妙华、张咏华、宁秀云、全巧民、杨六易等十三人的各类唱腔三十四段。其中出自易俗社编写剧目《三滴血》、《双锦衣》、《夺锦楼》、《庚娘杀仇》、《绿绮记》的十五段，秦腔传统剧目《游龟山》、《祭灵》、《劈山救母》的九段，新编现代戏《一罐银元》、《西安事变》等五个剧目的十段。西安易俗社收藏。



剧目选编 戏曲剧目专集。杨忠、杨志烈、刁大为、贺志乾、顾伯章、仲居善编，陕西省革命委员会文化局 1979 年 10 月印行。分一、二两辑。收录了陕西省庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出的获奖剧目八个。第一辑为四个甲等奖剧目，有刘安、井制（执笔）、福堂、正庆的花鼓戏《屠夫状元》，杨克忍、范角、李哲明、段肇升的秦腔《西安事变》等；第二辑为四个乙等奖剧目，有顾群、刘继鹏的汉调二簧戏《红珍珠》，徐小强、刘文华、尹金峰的花鼓戏《牧童与小姐》等。每剧之后均附录了演出大会评论组对该剧的评论意见。陕西艺术研究所收藏。

陕西传统剧目汇编·剧目简介 戏曲剧目资料集。杨志烈、杨忠、高非、仲居善编。

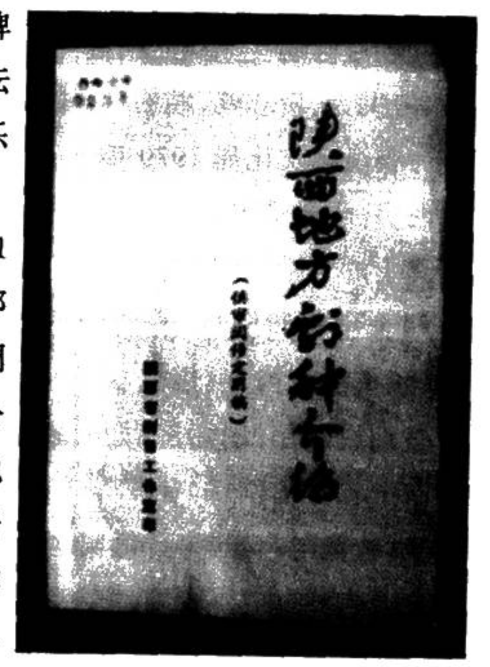
陕西省文化局印行，1980 年 3 月出版。收录了 1958 年到 1963 年期间，陕西省剧目工作室发掘整理编印的《陕西传统剧目汇编》七十一集十四个剧种六百四十一个剧目的剧情说明。《编辑说明》介绍了《陕西传统剧目汇编》的编印目的及编印情况。陕西省艺术研究所收藏。





剧影新作　剧影刊物。陕西省文化局编印，不定期内部刊物。原名《戏剧新作》，1981 年改为此名；1980 年 9 月创刊，共出六期。编辑有孟昭勋、武原、杨忠、刁大为。发表了戏曲创作剧本十部，有《爱与恨》、《杏花村》、《红线记》等。1982 年初停刊。陕西省文化厅收藏。

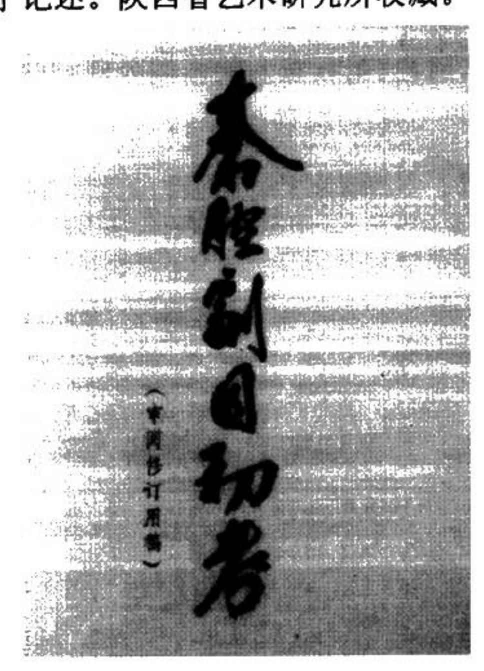
秦腔曲牌汇编　戏曲音乐专集。周坛口述，李力整理，西安市文学艺术联合会创作联络部编印，1980 年 11 月内部发行。收秦腔各类曲牌三百余首。其中：一、弦乐类四十四曲；二、唢呐类一百五十八曲；三、海笛类(即叽呐)四曲；四、昆曲类四十一曲；五、笙管类三曲；六、套曲类二十四套一百一十六曲。唢呐类又按曲牌用途分为十六种。海笛类还配以大铜器。正文前有周坛生平简介，应用乐器及其指法，定弦标准，符号说明及乐器照片。西安市文学艺术联合会收藏。



陕西地方剧种介绍　戏曲剧种专集。1980 年 11 月，陕西剧目工作室编印。全书介绍了秦腔(包括同州梆子、西安乱弹、西府秦腔、汉调桄桄)、眉户、碗碗腔、汉调二簧、道情、花鼓戏、弦板腔、跳戏、老腔、阿宫腔、端公戏、越调、曲子、二人台、秧歌戏、民歌剧等十七个陕西地方剧种。对各剧种的源流沿革、作家剧目、班社演员、音乐伴奏、艺术特色和表演风格，以及流布情况等方面作了介绍。参加编写的有李静慈、贺志乾、黄笙闻、孙宪德、

王德林、丁明、章健、刘敬贤等。陕西省艺术研究所收藏。

秦腔剧目初考　　戏曲剧目专著。陕西省艺术研究所编，杨志烈、杨忠、高非、仲居善编撰。1980 年 12 月陕西省剧目工作室出版。全书共收集秦腔剧目一千六百多个，分为四编。甲编为明清时期剧目，乙编为民国时期剧目，丙编为陕甘宁边区时期剧目，丁编为建国以后剧目。以剧目开条，对每个剧目的作者、剧名、别名、剧情、特色、流行、本事、存轶诸方面作了记述。陕西省艺术研究所收藏。





秦腔音乐唱板浅释　　戏曲音乐专著。萧炳编著，陕西人民出版社 1980 年 12 月第一版。正文分：一、秦腔唱腔板式概述；二、秦腔唱腔板式评介；三、板式的转换；四、彩腔简介。并对秦腔唱腔的六种基本板式进行了唱句结构、过门、起板法与结束法的规律性分析。附录两部分：一是《唱段选录》。按男女声唱腔与行当唱腔选录了三十四段；二是秦腔常用曲牌，包括弦乐、唢呐曲牌和打击乐谱共一百二十曲。陕西省戏曲研究院收藏。

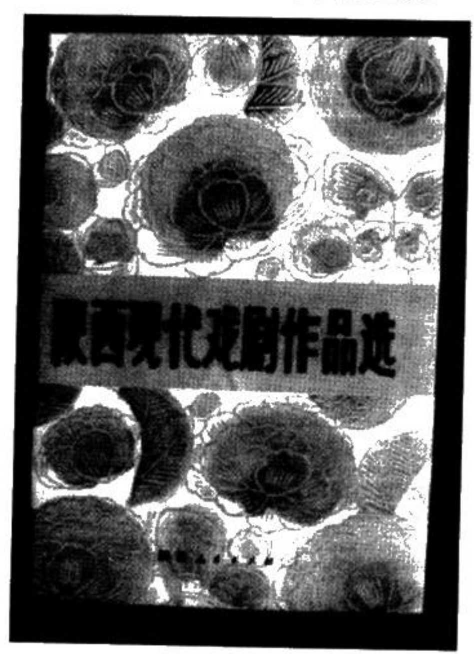


秦腔唱段选·秦一团专辑　　秦腔唱腔选集。西安市文学艺术联合会创作联络部编，1980 年内部发行。收录了西安市秦腔一团（原西安尚友社）演出的《黑叮本》、《二进宫》、《斩单童》、《三上轿》、《芦荡火种》等二十二个节目中的三十九个唱段。演唱者有何振中、张建民、康正绪、华美丽等二十人。参加音乐记谱整理和唱腔设计的有张森伶、陈尚华、李力、王宴卿、彭义生、王依群、王瑞檀等。西安市文学艺术联合会收藏。

弦板腔音乐　　戏曲音乐专集。郝镇安、陈文慰、萧

七、马怀玉演奏，刘均平、何钧记录整理。陕西省群众艺术馆编，陕西人民出版社 1981 年 7 月出版。书前有何钧的《弦板腔概述》。全书分为十五个部分。前十三部分，为弦板腔的各种唱腔板路，按脚色行当，记录了谱例及唱词。第十四部分为弦索曲牌。第十五部分为附录，记述了弦板腔的打击乐谱。陕西省群众艺术馆收藏。

陕西现代戏剧作品选　　戏剧剧目选集。中国戏剧家协会陕西分会编，陕西人民出版社 1981 年 10 月第一版。收编了中华人民共和国成立以来陕西创作的现代戏剧作品九种，其中戏曲剧本四种，有秦腔《西安事变》、《枣林湾》，眉户《梁秋燕》，陕南端公戏《吹鼓手招亲》。中国戏剧家协会陕西分会收藏。





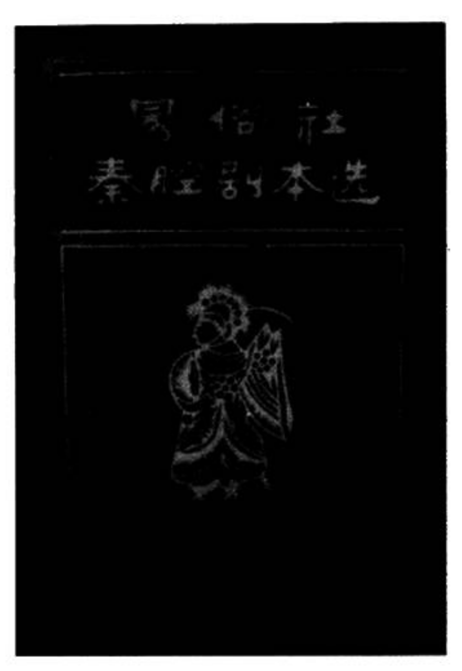
秦腔板胡简明教材　　戏曲音乐教材。杨天基、王兴武编著(杨天基执笔)，陕西人民出版社 1981 年 10 月出版。全书除刊有编著者的《前言》外，还包括《秦腔板胡发展简况》、《秦腔板胡的构造》、《定弦与定调》、《秦腔音乐中“4”、“7”两音音高的说明》、《秦腔板胡的伴奏技巧及方法》、《秦腔板胡基本练习》、《秦腔基本板式练习》、《彩腔练习》、《秦腔板胡曲牌练习》、《乐谱符号》等十部分。前五部分主要介绍了秦腔板胡的发展历史、板胡构造、定弦、定调及伴奏技巧和方法等方面的基本知识；后五部分为秦腔板胡各种练习的曲例与符号，共录秦腔唱腔、曲牌、彩腔等练习演奏曲谱五十七种。陕西省戏曲研究院收藏。

百名秦腔演员唱腔集锦　　秦腔音响资料。共十五盒。陕西省人民广播电台文艺部编辑。中国唱片社 1982 年 7 月出版发行。选编有 1934 年到 1982 年近五十年的秦腔音响资料。收录了秦腔一些主要戏曲团体不同时期，各类行当，多种风格流派的演员共一百人的一百零八个唱段。每个演员，都附有简单的艺术生平介绍和所唱的唱词原文。有清末民初秦腔第一名旦陈雨农、秦腔正宗李正敏、陕西梅兰芳——王天民、一代宗师刘毓中、秦腔表演艺术家苏育民、何振中、王文鹏、田德年、名丑晋福长等老一辈演员自成一家的绝唱，

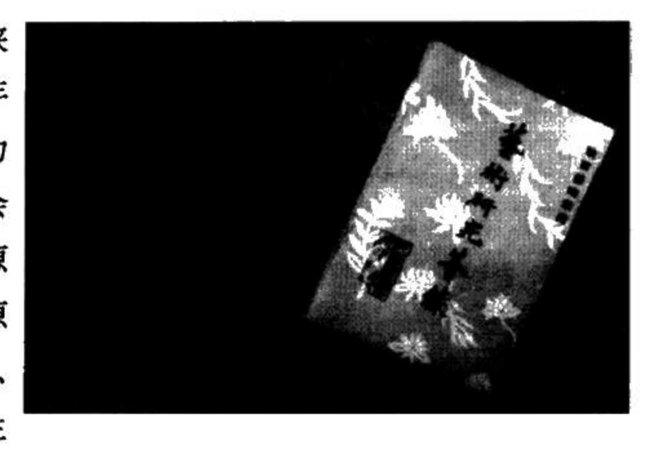
也有活跃在现在秦腔舞台上的名家与新秀的代表唱段。陕西人民广播电台收藏。

西安易俗社七十周年资料汇编　　戏曲资料专辑。西安市纪念易俗社七十周年办公室编辑组选编，1982年8月印刷出版。分为总介、人物、剧评、回忆和编年纪事五部分。汇集了西安易俗社成立七十年来的重要资料，并收录了叶圣陶、欧阳予倩、梅兰芳、曹禺、张庚、郭汉城、马少波等剧界人士，关于易俗社的艺术评论文章。另刊有易俗社的重要历史资料照片一百一十八幅。西安易俗社收藏。





易俗社秦腔剧本选　　秦腔剧目选集。西安易俗社编，中国戏剧出版社1982年7月出版。选录了李桐轩、孙仁玉、高培支、范紫东、李约祉、吕南仲、李仪祉、封至模、谢迈千、淡栖山十人1949年前编写的十二个剧本。郭汉城作序。书中对每个作家的生平、著作情况还作了简要的介绍。西安易俗社收藏。

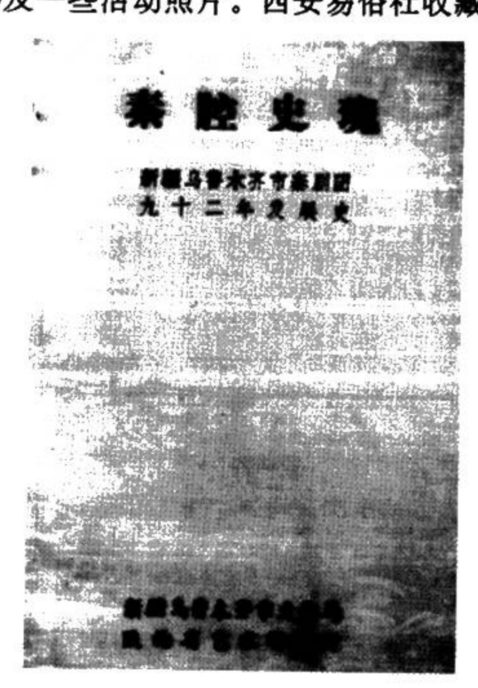


艺术研究荟录　　艺术理论丛刊，陕西省艺术研究所编辑，内部发行。1982年10月创刊。第一辑田益荣、杨志烈、刁大为编，收录了陕西省地方剧种史学术讨论会论文十余篇，有王依群的《秦腔声腔的渊源及板腔体音乐的形成》，田益荣的《秦腔源流与发展》，焦文斌的《秦声初探》，杨志烈、杨忠的《关于秦腔的明代形成说》，苏育生的《试论秦腔的源流与形成》，韩邦利的《秦腔起源于唐代》，张登第的《从唐宋剧场戏台看秦腔戏的形成》，束文寿的《陕西汉剧》，黄笙闻的《二簧初识》等论文，并附录了李尤白《梨园考论》和墨遗萍和李尤白《关于建立中国唐代梨园纪念馆的倡议书》。陕西省艺术研究所

收藏。

西安易俗社成立七十周年纪念册　　戏曲资料集。西安易俗社1982年12月编印。收录了中共中央书记处书记习仲勋的贺电，各级领导、艺术界知名人士的题词，西安隆重庆祝易俗社成立七十周年的报告，吴雪、马彦祥、白文华、丛一平等领导同志的致词，丁玲的文艺回忆录《易俗社与西北战地服务团》，常香玉的贺词《深切的怀念，亲切的祝贺》，以及各地文化艺术部门的贺电、贺词、贺信、贺诗和外地来宾名单，最后是易俗社社长薛增禄在纪念会上的讲话《继承革新传统，反映时代精神》及一些活动照片。西安易俗社收藏。





范紫东秦腔剧本选　　戏曲剧目选集。西安易俗社编，陕西人民出版社1982年出版。选录了范紫东民国五年(1917)到民国三十六年(1947)年间所创作上演的秦腔剧目共七种，有《大学衍义》、《软玉屏》、《三滴血》、《翰墨缘》、《关中书院》、《伉俪会师》、《新华梦》等。西安易俗社收藏。

秦腔史稿　　戏曲史专著。焦文彬、张登第、赵洪、杨春霖、张静波著。1982年内部刊印前四编。第一编，绪论；第二编，秦腔萌芽时期；第三编，秦腔形成时期；第四编，秦腔发展成熟时期。陕西省艺术研究所收藏。

秦腔史魂　　戏曲史专著。杨志烈著，陕西省艺术研究所和新疆乌鲁木齐市文化局1982年10月印行，小三十二开本。全书分两大部分，第一部分记述了秦腔于清代从陕西传播新疆的社会历史背景及途径；第二部分记述了陕西秦腔艺人将秦腔远播新疆后创建的第一个班社——新盛班及其发展演变的历史。陕西省艺术研究所收藏。

轶闻传说

陕西地方戏曲，历史悠久，道路曲折，民间有关戏班、艺人及艺事活动方面的掌故、轶闻、传说趣事流传甚多。它们内容丰富，妙趣横生，引人入胜。

毛泽东巧改戏名 民国二十七年(1938)，马健翎以东北人民义勇军抗击日本侵略者为题材，写了一出大型话剧《国魂》，用的全是陕北方言。第一次在延安东关抗日军政大学试演时，毛泽东主席和中央其他许多领导前来观看。演出结束后，毛泽东在接见马健翎时说："你这个戏，写得很成功。如果能把它改编成西北人民群众喜闻乐见的秦腔演出，那作用会更大的。"马健翎听后，心里热乎乎的。当晚回团后就着手改编。不久，秦腔《国魂》就在延安上演了。毛泽东主席、周恩来副主席和中央其他领导再次观看了演出。演出结束后，周副主席还特地把小演员李文宇抱了起来。过了几天，毛泽东托人给民众剧团团长柯仲平写了个条子，上面写着："请你转告马健翎同志，能把剧名改一改。由《国魂》改为《中国魂》更好。"从此，这个戏就以《中国魂》的名字在群众中广为流传。

贺老总点戏 民国三十六年(1947)秋天，绥德专署从佳县调群众剧团为中央西北局义合会议演戏，这下可忙坏了剧团领导和演职人员。当天打点行装，赶到会议所在地。但是，演出什么戏？还得请示会议领导。一天早晨，剧团负责人尚爱仁拿着戏折子(用布做的节目登记表)，与地委书记张邦英一起去贺老总住处汇报情况，并请示给会议演什么戏。贺龙同志一边让坐、倒水，一边询问剧团情况。当尚爱仁把戏折子呈给贺老总时，顺便说道："我们剧团能演的戏，都写在折子上。"贺老总接过戏折子，仔细看了一遍，说："这个剧团不错呀，能演这么多戏！"他稍加思索后，就又说："今晚演《打金枝》吧！这个戏，生、旦、净、丑都有。先看看你们演员阵容怎样！"尚爱仁补充说道："《打金枝》不太长，是不是加演一折《黄鹤楼》？我们有个演周瑜的小生，叫明亮子，演得还不错。"贺老总听罢，立即表示同意。

柯仲平三请李卜 柯仲平是陕甘宁边区民众剧团的创始人和首任团长。民国二十九年(1940)秋天，他带领民众剧团到富县演出，一下子就轰动了。曾经有几十年艺龄，走遍秦晋陇三省的眉户艺人李卜，听到民众剧团演出的消息后，也抱着一种好奇心去观看。看完戏，还到后台看了看柯仲平。柯仲平与马健翎早听说富县有这么一位名艺人，长期隐居山村，总想找个机会把李卜请出山来，当民众剧团的教师。他们一见如故，柯、马二人像农

村过年一样，把李卜请到上席，给他敬酒，劝他加入民众剧团。谁知，一向会做思想工作的柯、马，这次竟没有说通李卜。因为李卜浪迹江湖三十多年，四十多岁时，才在富县成家，当了上门女婿，还生下一行儿女。过了大半辈子流离颠沛生活，他不肯舍弃热炕暖被窝、热粥大蒸馍的幸福生活。热心肠的柯仲平并不灰心，第二次又派黄俊耀去请，结果吃了个闭门羹。第三次，柯仲平骑了头毛驴，披着贺龙将军送给他的日本绿呢子大衣，和黄俊耀一起登门拜访。他们刚到村口，早有人给李卜通风报信，李卜悄悄从后门走了。接待他们的是李卜的妻子。她满面春风地迈着小脚迎他们在院子里的大树底坐下，还端来两杯淡茶。柯、黄说明来意，李大嫂只说李卜一大早就出门了，不知哪一天才能回来。从言谈话语中，流露出怕李卜走后，一家老少没人养活的担心。柯仲平当面答应如李卜参加革命，家里一切生活都按军属对待，并到县里写了证明。这下李卜才同意出山，参加了民众剧团。柯仲平高兴地说："啊！民众剧团有了李卜同志，如同军中得了一员大将！"从此，民众剧团因李卜的参加而有了眉户这个剧种。

王九思杜门学琵琶　明正德六年(1511)王九思因牵连刘瑾案被削职回到老家户县。回乡后的第一件事就是先到武功长宁镇去看望自己的好朋友康海。二人相见，悲愤交加，难以名状。康海特地弹奏了一曲琵琶，为王九思洗尘解忧。大弦小弦，嘈嘈切切，如怨如诉，道出了他们心中的无限感慨与不平。王九思简直听呆了，从此开始学弹琵琶。他先高价购买到一把琵琶，又重金聘请了琵琶高手力师。这时的王九思已是四十多岁了，但他们杜门谢客，专心致志地整整学了三年。功夫不负有心人，终于成了一名琵琶圣手。弹、拨、揉、挑、拢、抹、挡，样样精通，低、高、闪、赚，事事在行。此后，他又开始填词度曲，每成一曲，自己先按谱弹奏一番；一边弹奏，一边修改，激动时还依琴高歌，忘乎所以。中晚年，他先后完成的《中山狼》院本、《杜子美沽酒游春》杂剧和散曲集《碧山乐府》等，都得基于他的琵琶演奏技能，达到音韵和谐，声调铿锵。

康海与《中山狼》　康海的杂剧《中山狼》把那些忘恩负义之徒的狰狞面目与丑恶本质揭露无遗。剧编成后，关中艺人争相演唱，百姓也跟着你学我唱。给康海做饭的一位厨师，老家是河南人，唱起来常常转宫走调，但仍曲不离口。他最爱唱的两句是："你馋眼脑天生毒……才得个皮毛抖擞，便把恩来负。""休道是这贪狼反面皮，俺只怕尽世里把心亏，少什么短箭难防暗里随，把恩情番成仇敌。"有时，他一边切菜一边唱个不停。康海死后，他被李梦阳请至京师当厨师，他一如既往，在切菜做饭时唱《中山狼》。唱的时间长了，被李梦阳听出味道，就问他："你做饭时唱的什么曲儿?。"康状元的《中山狼》。""你能给我唱一遍吗?""中！"厨师拍着大腿打拍子，边唱带道白，把全剧给李梦阳过了一遍。李梦阳一听，坐不住了。好像针扎心口，句句都说的自己。后来，他专门到武功县，给康海子女做了番抚恤，并在当地孔庙旁给康海修了一座"康太史祠"。

郭道士的《百本通》　清代乾隆年间，安康五里铺郭家湾有个道情艺人，他唱的道情

戏，闻名秦巴山间、汉水两岸。可是，由于他为人正直，不阿谀权贵，竟遭到当地财主暗算。有一次，一个财主请他去唱彩堂戏，他不肯去，结果惹怒这个财主，怂恿一帮流氓，砸了他的戏，还抢走他的全部戏箱子。他本人也被打得皮开肉绽，面对这种情况，他只好站到家门外的月河边望河兴叹。忽然看到对面的鲤鱼山的道观，从此下决心，出家当了道士，改名郭道。出家后，他并没有忘记自己的爱好，一方面修仙学道，熟读道教经典；同时利用当教长的机会，潜心研究道情戏。有时还把当地的一些名艺人接上山，共同研习。后来，他花了十多年功夫，编了一本《百本通》，记实总结了有关戏曲的各类知识，如怎样编写剧本，道情音乐的板式、演奏方法，皮影的制作与表演技法及特点，特别是对各门类脚色的不同年龄、心理性格、语言、唱词、说什么及出场、退场、舞台体现等，研究尤深，并列举了不同情境下的典型唱词。从而成为道情艺人学戏演戏的百科全书。可惜这本长达二十万言的百科全书的原稿已经失传。他的后代郭治全只记得其中一部分，经记录整理，成为今天道情戏的《百本通》。

魏长生与魏皇姑　清乾隆初年四川金堂县城厢镇秀水乡有个十三岁孩子名叫魏长生，在家排行老三，人们都称他魏三。因家贫，靠母亲为人作佣人，维持生计。据传他舅父曾在西安西大街开设卷烟当铺，生意不错。一天，一个入川的西安秦腔戏班回陕西，途经城厢镇，魏长生为了生计，便借机跟随戏班来到西安，投奔舅父，在烟铺当学徒。后来因与邻商学徒斗殴，揪断了邻商学徒的辫子，怕吃官司，便私自逃至大荔的船社渡。适逢某秦腔班子正在演会戏，为了糊口，便入班从艺，学演花旦。一天，闻听京中演戏风行，魏长生心血来潮，便伙同几位同行渡河经山西至北京。因技艺不佳，在京很难立足，即返回川陕边界的广元，自行组班，刻苦磨练，终于学成了一套演出本领。他不服气，于乾隆四十四年(1779)再次入京，搭双庆班，夸下海口："使我入班两月而不为诸君增价者，甘愿受罚无悔！"便名震京师，成为歌台佼佼者。后乾隆帝御妹病故，国太因思念皇姑亦染重疾。乾隆帝听了下臣之奏，遂请魏长生进宫献艺，以慰国太。魏长生扮相漂亮，和死去的皇姑面容相像，国太看了魏的演出，好象真的见到皇姑一样，十分欣慰，便特别厚待魏长生。以后国太每当思念爱女，即请长生入宫演戏。久而久之，国太对长生十分喜欢，问长问短，了解到长生的贫寒家境，便命乾隆皇帝差人带上银两和圣旨，送长生回故乡探望母亲。金堂县令得知魏长生是皇帝送回来省亲的，便奉为上宾，让魏长生下榻县衙，大摆筵席，接风洗尘，并派人接来了魏长生的母亲，让他们母子在县衙团聚。此事，不胫而走，传至四乡八村，民间便给他起了个"魏皇姑"之名。后来，魏长生于京去世以后，灵归金堂，于城厢镇南门外筑坟安葬，人称"皇姑坟"。魏长生在回故乡期间，经常布施故土，为秀水河捐修石桥一洞(共三洞魏为一洞)。家乡人视长生为朝中贵人，为了纪念他，还于桥头立石牌坊一座，上书："魏朝贵施桥一洞"几个大字。所捐施石桥，今仍保存完好。成为秀水河西岸的交通要道。

二簧出自蒿坪河　紫阳蒿坪河有个杨家院子，出了个秀才名叫杨景泰，很有钱，是

书香门弟。这人很聪明，从小就喜欢玩耍，常跟邻里的庄稼人学唱山歌，虽说他四书五经学得不怎么好，却学得一口山歌调。有一年，他带了很多盘缠到京城去应试，结果名落孙山，他并不在意。和他同宿的有一个考生叫艾松，也没考中，心情很不愉快。杨景泰劝艾松说："皇榜高中，攀高结贵，原来就是侥幸之事。今科不中，来年再考，何必为此损伤身体呢？"艾松闷闷不乐地回答说："我本家穷，谈何容易？"杨景泰说："既如此，何妨伴我归游陕南，寄情于巴山汉水？"，艾松禁不住他的再三劝导，只好答应。一路上，两人谈今论古，甚是投机。艾松是关中人，对秦腔、眉户、道情颇有研究。两人常去看戏，看罢总不免要议论一番。杨景泰原来并不热衷此门，看得多了，心下便有所动。一日，他对艾松说："你看中国之大，各地剧种颇多，唯独我们陕南尚缺。小弟欲创一剧种，你看如何？"艾松听了很是赞同："这倒是造福后人，为地方上做点好事的一举，如今你我又刚刚科考归来，正好以此聊度日月。"杨景泰说："外地腔调只能唱外地戏，要想在陕南自成一家，非得用我们巴山汉水的本音不可！"艾松点头称是。杨景泰就将小时学到的那些山歌、小调唱给艾松听，二人开始仿昆曲创造汉二簧。有了本子，有了唱腔，他便回家用二百五十两银子，买了五十名男女童子学戏。有一天晚上，众人正在学戏，忽听院子里闹了起来，高喊捉到贼人。杨景泰让带上来，只见这人五大三粗，虽显寒伧，但眉宇间倒还有点豪侠之气。杨问："你何姓？"答："姓陈"。又问："你来此何事？"答："看娃娃们排戏。"问："我这院墙很高，你如何进来的？"那人笑道："要是这墙我也翻不过来，如何做得响马！"问："既然你武艺高强，为什么又被捉住了？"答："我进来后，见到厨下的酒肉，就多饮了几杯，醉倒在灶前了。"杨景泰听罢，想道："我这戏班子正缺武功教师，这也是天赐此人了。"他将此意向那人说明，那人就住下了，日夜教学生练习武艺。杨景泰终于办成了有文有武的二簧戏班子。戏班子办成后，他的父亲想看戏，确定二月二日在蒿坪街上公演。可是到二月初一那天才发现缺个边鼓，要到湖北老河口才能买到，来不及了。一个伙计说他可以买来。众人不信。第二天大早跑去一看，伙计还在睡觉，把他摇醒，问他买的边鼓呢，他说：就在脚头。一看，果然是边鼓，还烙着老河口店铺字样。众人惊讶不已，称他为"飞毛腿"。蒿坪河杨家二簧戏班子有了名，就跑江湖，到许多地方去演出。《小寡妇上坟》一戏他们唱得最好，杨景泰就演的是小寡妇。恰逢当朝太后死了幺女，太后说戏中的小寡妇跟她幺女长得很象，急诏他们进京演出。一看，果然！就把杨景泰认作干女，并改名为杨金莲，赐予半副銮驾。太后宣旨他们可到全国公演，还在重庆建立"汉江亭"专唱汉剧。汉调二簧便由此名噪全国。

《白玉钿》的构思　渭南李十三村里有个兴善寺，住了不少和尚。吝店村东有个尼姑庵。两处相距数里，却有地道相通，成为尼姑、和尚幽会的场所。所以当地民谣说："和尚寺，尼姑庵，经常听见娃叫唤。"有一次，李芳桂从胡家散馆回村，路过兴善寺，寺里的主持和尚硬邀他进寺观光。谁知一进寺，几　和尚把他引进一个地道，让他给一个怀孕的尼姑诊病。李芳桂想，这下子活着出去将是很难的了：治好病，和尚为灭口，会杀掉他；拒绝治病，也不

会有好下场。此时，他灵机一动，在处方上开了一味自己杜撰的药名。结果，和尚四处抓药，总少那一味。这时，他才说野地里有这种药，只有他才能采到。和尚给尼姑治病心切，就和他一起出地道。一出魔窟，李芳桂大骂和尚口念阿弥陀佛，暗地里胡作非为。为了揭露和尚这些罪恶，他编写《白玉钿》，特地设计了元顺帝时番僧磷真导致亡国的情节。

戏子中举 过去从事戏曲艺术的人，社会地位十分低下，即使在同族人中，也不准上祖坟。清廷也曾明文规定：唱戏的不能进学，更不允许他们参加科举。嘉庆、道光年间，陕西华县有一位姓张的艺人，平生刻苦好学，博闻强记。不仅戏唱得好，还熟读四书五经，精通文墨，人称伶中翰林。嘉庆十五年(1810)朝廷派柏大学士来陕主持乡试，姓张的艺人也去报名应试。结果考中举人，同时应考落榜的一些纨袴子弟很不服气，就去省城告状，说他是贱民、伶籍，不得应试，更没资格中举。柏学士听后，怕失了自己的身份，就以国法难容为借口，将张斩首于市。谁知，这一斩，不仅未能保住柏学士的面子，反而激起二华一带群众的义愤。他们结伙成队地进省城，找柏学士说理。此时，柏学士虽仍强词夺理，却难以掩饰内心的惶恐不安，趁人不注意时，溜出西安回京。

卖戏箱子不卖姓 周至县张家班，是陕西省最早的秦腔班社。相传成立于明正德年间，经过几个世纪的风风雨雨，到了清康熙年间，实在难以支撑门面，就设法卖掉几百年积累的戏箱子。张氏后代，为了使祖传家业不致中断，提出了“卖箱子不卖姓”的主张。这下可难为了许多买主。就在这时，与阳华张家村不远处的眉县第五村，有一户人家也姓张，主人叫张华，兄弟二人，家底殷实。他们兄弟自小喜爱秦腔，农暇时，常张罗一些人演戏，还在自己的烧房(酒丁)请人做了些行头戏衣。尽管都是能工巧匠的精心制作，却不成龙配套。他们托人去打听张家戏箱的价钱。原来，要的钱并不多，只是一个“卖箱子不卖姓”使他们想不通，俗话说：“物随主变”，既卖给我家，当然应该姓我家的张，为什么还要姓他家的张？正在张华百思难解之时，旁边一个老汉插言道：“周至县张家的张？是弓长张；你们眉县张家也是弓长张。说不上还是一个祖先，上的一个祖坟，这有啥难为之处。;张华兄弟听后，顿开茅塞，立即买下箱子，仍取名张家班。

巡抚资助建梨园 咸丰初年杨金年率徒于洋县演出，县太爷仗势欺辱扮演旦脚的杨金年。金年怒斥县太爷，众徒砸了公堂匾额，大闹衙门后逃往汉中。洋县县令向汉中府台哭诉，声言要杀死杨金年。一时间，汉中挨门增设关卡，四处抓人。金年男扮女装，乘坐轿内，诈称某大员之妾去城外“小南海”朝圣还愿，得以逃走；进而转到西安，伺机告状。当时西安盛行汉调二簧，同剧种艺人、班社常常汇集于城内骡马市梨园会馆(又叫“老郎宫”——老郎是汉调二簧艺人敬祀的戏神)。经他们安排，一次唱堂会，陕西巡抚之母看了杨金年主演的《玉堂春》一剧后，硬拉住杨的手要认他作干女儿。杨趁机呈状诉冤。巡抚碍于母面，竟下文查办了洋县县令，又资助杨金年在家乡蒿坪河杨家院子兴修梨园会馆(亦称“老郎宫”)，馆内写有：“天下一家，三圣老郎；梨园起教，前传后继”等对联。艺人们常常

在此集会。百余年间，凡戏剧班社在附近演出路过蒿坪，皆要去老郎宫拜谒戏祖艺宗。杨家人入场看戏，班社必“打加官”相迎。

七个举八个监，不如长命儿一个旦 清光绪年间，陕西关中连年酷旱，庄稼颗粒不收，可是丧权辱国的清政府仍残酷压榨剥削农民，不仅不减粮款，还肆意增加苛捐杂税。各级官吏也趁机穷搜尽刮，闹得民不聊生。陕西东府一带，赋税更重。当时大荔县有个姓王的农民，请人写状上告县衙，结果却被诬陷为盗贼，平白无故地被抓进监狱，并判成死罪，从而引起当地群众的不满。其中有七个举人，八个监生联名上告到省。谁知省上又不问青红皂白，说他们都是为强盗说话，要削掉他们举人和监生的头衔。他们无可奈何，只好又收回呈状。眼看到了判决时间，人们都为老王的性命担心，但谁也无计可施。当时有一位乡绅得知同州梆子旦脚艺人白长命正在京搭六王爷戏班唱戏，就想通过这条线索试一试。他们凑了些银子作盘缠，派人上京找白长命。白长命为人正直，一听老王冤情，十分气愤，趁机将此事告诉给六王爷。六王爷随即派人到陕西明察暗访，很快搞清了全案的底细，责令陕西巡抚从严查处这一人命案子。这样，七个举人和八个监生没有办成的事情，白长命一个演旦脚的演员却办成了。此后，东府民间流传出“七个举人八个监，不如长命一个旦”的民谣。

四金儿空谷传响 四金儿姓赵，陕西富平人，是光绪年间驰名关中的秦腔大净，他不仅身躯伟岸，工架雄伟；而且有一口如响雷贯耳的好嗓子，演唱耐人寻味。秦腔净脚唱腔最难，外地人称秦腔唱腔炸耳欲聋，大都指净脚，尤其是毛净的唱腔。四金儿虽然生就一副响彻山谷、气贯长虹的铁嗓子，但能把净脚演得那么出色，获得“活包公”称号，则是和他坚持练唱分不开的。他家住富平赵家嘴的殿下村，北面与煤都铜川毗邻。小时，他常跟随父亲或同乡到那里挖炭运煤，每天都是鸡叫头遍起床，夜行深山峡谷，寒气袭人，阴森可怕。为了解除身上的疲痨，也给自己壮胆，每次赶路，他总喜欢放开喉咙唱几句干板乱弹。这样，日积月累，春去秋来，整整练了十几年，练就了一副铁嗓子。有时，一板乱弹，能使整个山谷回荡，经久不绝。同伴们听了，都翘起大拇指，称赞他的戏给大家“解了馋”。有人就鼓励他入戏班学戏。四金儿也想去试试，便投奔苏坊李鸿鹤戏班子。师傅听了他的唱，都觉得有出息。在戏班里，他仍坚持运气、练嗓，虚心向前辈学习，结果成为清末渭南一带屈指可数的名大净。

润润子代师唱《大报仇》 光绪中叶的一天，在长安县的一次庙会上，会首点了润润子所在戏班台柱子二楼子的《大报仇》。二楼子是当时著名的秦腔须生，人称“秦腔泰斗”，长于靠甲纱帽戏。作为徒弟的润润子多么想再看看师傅的这本拿手戏。戏没开台，他就在台上找了一个好地方坐下。谁知，二楼子临时生病，难以登台献技。班主立即把这一意外情况向会首作了说明，会首和观众都不答应。后经班主与会首反复洽商，准备让润润子代师出台。润润子一听班主叫自己代师傅唱《大报仇》，急出了一身汗，担心自己不能和师傅

相比。无奈，只好硬着头皮圆这个场。他也深知：这场演出不比寻常，不仅关系着戏班收入，也关系着自己的前程。他穿戴打扮齐整后，先稳稳神，然后，揭二帘子出场。这一出场就不同凡响，几个台步、一个架势，就显示出刘备作为蜀汉主帅的仪表风度；接着，用自己全身力量，结合自己对刘备这个角色的体会，来了个亮相。人们觉得这个须生实在不同一般，有功底，有台架。下面的唱、做、念、白，他都认真严肃，掌握住分寸，把刘备为二弟报仇的心情，表演得真切感人。在《祭灵》、《二启箭》两场也把自己平时偷经学艺中所掌握的绝招，不露声色地融入演出中去。台下观众越看越入迷，润润子也越唱越带劲。人们纷纷议论：这个徒弟比师傅还绝，有许多独到之处。会首也称赞润润子"青出于蓝而胜于蓝"。从此，润润子脱颖而出，成为陕西秦腔须生一代名宿。

张东白唱李十三"十大本"　清末，蒲城县有个举人，名叫张维寅，表字东白。他对李秋岩（李芳桂，排行十三，又称李十三）的"十大本"十分喜爱。每次外出路上，他总是唱这些戏。有一年夏天的一个夜晚，他去十数里外访友，怀抱月琴，路上一边弹琴，一边唱起李芳桂的戏来。这样，不知不觉地唱至鸡叫三遍，才来到友人家门口。他一看大门紧闭，不便打扰，就头枕月琴，门口高卧。东方发白，友人开门，见他枕琴而眠，唤他进屋，促膝长谈。饭后，友人备车送他回家，他说："我弹唱而来，弹唱而去。日当午时，坐柳荫下，以秋岩戏曲作伴，何等畅快！坐在轿车内，岂不摇煞人也"！说毕，他又一边弹着月琴，一边唱李秋岩的剧本回家。

孙仁玉慧眼识箴俗　刘箴俗是秦腔著名的花衫演员。早在二十世纪二三十年代，戏曲界就将他与梅兰芳、欧阳予倩并称为"北梅、南欧、西刘"。可是，这个秦腔艺术家的被发现和培养，全得力于易俗社创始人——社长孙仁玉先生。刘箴俗的老家在户县秦渡镇，这是关中有名的戏窝子。幼年的刘箴俗，曾随父亲一起逃荒到西安。辛亥革命后，陕西易俗伶学社招收首期学生。刘箴俗得知这一消息，也兴致勃勃地去报名。谁知，主持报名的社长薛卜五见他衣衫褴褛，面黄肌瘦，弱不胜衣，又没念过一天书，就拒绝接收。刘箴俗的满腔热情被"泼了一盆冷水，他拖着疲惫的步子，走出易俗社大门。可是，他怎么也不想离开这里，就手把门框，目不转睛地望着里面。中午时分，报名人都相继回家，门前一片冷寂，唯独他还紧抱门框，留恋着不忍离去。说来也巧，这时从社里走出一位穿大衫子的先生，见他不断抚摸门框，就问他是干什么的，为啥该吃饭时还不回去。他那灵巧的小嘴，立时翻核桃倒枣儿地把自己家穷、想学戏，人家不准他报名的情况，一下说了出来。这位先生就是孙仁玉。孙先生仔细观察他的身段、容貌与言谈举止，觉得极象京剧名角小翠喜，是个花衫的好苗子。就亲切地拉着他的手，一起到社办公室找薛卜五说明情况，破例接收他为易俗社第一期学生。进社后，刘箴俗刻苦学习文化，门门课都是甲等，练功学唱更是积极主动，长进很快。后来，孙仁玉根据他的特点，特地编写了《女娃叮嘴》，让郑香亭给他排练。结果一演出，博得西安观众称赞，人称"蛇蚕红"。

张班长的留一手　西府秦腔的张班长，在武功上有不少绝活，引得不少青年拜他为师，希望能得一两手，将来有个铁饭碗。可是张班长在教徒学戏时，总要留一手，就是他的至亲好友也不例外。民国初年，他的外甥跟他学艺，十八般武艺，他都传授了，就是有一样始终未点破。这就是戴纱帽从一丈多高的地方向下连翻没底筋斗时，不能让纱帽掉下来。他外甥不是别人，就是后来的王班长。有一次他带着纱帽让舅舅给他传授此技诀窍，可是他舅总那么一句话："慢慢你自己会明白的。"王班长满肚子的委屈，可又不敢顶撞舅舅，二话没说，出了门，就是一个鹞子翻身，接着是三百六十度的倒翻，抢背，他是咬着牙，狠着心来这一下的。谁知这一次纱帽一直未从头上落下来。张班长正好从他身边经过，见外甥这次没掉帽子，也很奇怪，就让他再来一次。王班长随着他舅的话，松了一口气，又是一个大筋斗翻身，可惜纱帽在翻身时却掉落地上。张班长这才问他外甥为什么刚才没掉纱帽。王班长很不高兴地回答：我刚才是咬着牙翻筋斗的。张班长这才轻声说了一句：是呵，翻筋斗当头朝下时，就是牙那么一咬，两鬓一鼓劲，纱帽就会紧扣头上，再翻也掉不下来。"王班长照着舅舅的话，又是一个筋头，果然纱帽紧戴。此时，张班长才意识到自己教艺留的那一手已经露出去了。

《软玉屏》引起的奴婢解放　1918年仲春的一天，范紫东去"曲江春酒家"便酌，当堂官刚斟上一杯酒，范欲饮之时，来了两个警察，其中一位也姓范，是个科长。范紫东当时兼陕西军政处执法官，与他们时有来往。见面后互致谦辞。正欲饮酒之时，范科长对范紫东说："阁下所编《软玉屏》演出后，可把我们这些判案的人忙坏了！"范紫东不解其意。便问："这戏与你们警察局又有何相干！"科长吮了一口酒，笑嘻嘻地说："你的《软玉屏》去年十月上演以来，到今春将近半年的时间，我们警察厅所受理的案件中，竟有三分之一与《软玉屏》有关。"范紫东听后更觉茫然。科长接着说："这些案件都是告主人虐待奴婢的。我传讯那些奴婢到案，问她们为什么告状，她们大都说，她们看过阁下的大作《软玉屏》后，才提出控诉的。"范紫东这才恍然大悟。科长却一边饮酒，一边讲了他们处理这些案件的情况。此时，在座的其他顾客也议论纷纷，人们都说："范紫东先生的《软玉屏》在西安引起了一场奴婢解放运动！"

王庚子巧治恶霸　民国十八年(1929)，汉中遭灾荒，农村凋敝，不少戏班解散。汉调桄桄艺人王庚子只好弃班前往四川谋生。一次，他们的戏班在小镇演出了三天，可是镇上的恶霸不让给钱，还说他们演的戏，偷工减料，损害了他镇上的名声，要再罚演三天。王庚子再三央求，恶霸傲然不理。最后，王庚子赌气"受罚"，请他点戏。恶霸点了出《曹操下江南》，端了一把椅子坐在台口，监视演出。王庚子暗嘱同人，打起锣鼓，演起戏来。演员们上场门出，下场门入，只在台上打转转地走，不唱，也不做戏。约摸走了半个钟头，恶霸熬不住了，派人把王庚子抓去质问。王庚子说："曹操八十三万人马下江南，由河南许都出发，要走两千多里路。现在还没走到，怎能做戏？"恶霸说："戏是演义，何必认真！"王庚子说"既不必

认真，就拿戏钱来。”这一下把这个地头蛇说得哑口无言，只好令手下付了三天的戏价。

“秦香莲”挥铡申正义　中华民国三十五年(1946)农历二日，三原县汉堤洞古庙会邀明正社演出。初一晚排的是著名演员何振中主演的《铡美案》。戏正演到秦香莲《闯宫》一场时，忽然一些狂徒在台下喊：“你演的陈世美指的谁?”“不要唱了!”接着有人煽动：“打呀！砸汽灯!”跟着“啪、啪”两声，两盏汽灯被砸灭了。剧场顿时漆黑一片，台下万余观众也混乱不堪。有个别歹徒，此时准备上台，趁机行凶。就在这个紧急时刻，扮演秦香莲的何振中穿着戏装，从后台跑到前台，手拿铡刀，猛站台口，大声喊道：“来，谁来，我就砍掉他的狗头!”黑夜里，铡刀银光闪闪，寒气逼人，一些狂徒望而生畏，一个个跳下台去。事后才知是当地一个陈世美式的财主故意挑起这场风波的。

略阳山民敬重艺人　略阳古为氐、羌族居住。山民们粗犷豪放，能歌善舞，因此也十分敬重演职人员，不象其他地方那样视演员为“下九流”、“戏子”。他们尊称演员为“唱大戏的”。演员登门，宾客相待。民国三十三年(1944)略阳县郭镇街盐店老板王炳军，请南郑“黑熊”(杜文书)班来郭镇演戏。当时黑熊正在汉中演戏，答应说：“过两天才能来”。老板便顺便到城固上元观采买红豆腐去了。等老板到家时，黑熊班已来到郭镇街，早已唱开戏了。老板也就不声不响地入场看戏。黑熊扮《四方亭捉猴》戏中的任正乾。当任正乾与卖艺人花碧莲交战对打时，由于对方冲刺激烈，黑熊把对方枪压住道白：“哎呀，慢点！小心把早上的‘撒面饭’(包谷面饭)戳出来了。”这时，在台下看戏的盐店老板听见了，就问伙计：“早晨给唱大戏的做的啥饭?”伙计说：“撒面饭”。“混账，赶快杀鸡宰羊煮腊肉，八品八盘外带割角碗，二十四道菜上齐，摆酒席招待。”席间，盐店老板亲自执盅把盏，向“黑熊”大哥赔礼道歉。此事至今在郭镇地区传为佳话。

孟遏云月夜脱虎口　民国三十七年(1948)秋天的一个晚上，主演《三堂会审》的天汉社秦腔女演员孟遏云，化好妆准备出台时，一个马弁闯进后台，对孟说：“孟小姐，戏完后，马公馆有汽车接你。”孟遏云一听，心中咯登一下，知道必遭军阀凌辱。这里说的马公馆，指驻汉中国民党第八航空总站中尉马桂芳、外号马三的公馆。正在这时，社长姜佐周匆匆赶来。孟遏云叫了一声姜大哥，眼泪随即滚落下来。姜轻声对她说：“我都知道了，你先演戏，我给你想办法。”孟遏云忐忑不安地演完戏，大幕刚合上，汗流浃背的姜佐周赶来，把孟遏云送上一辆邮车，并悄声说：“来不及卸装了，一路保重。”又对车上人说：“一路都拜托你了!”孟遏云就这样逃出虎口，回到西安。

“烂肝花”挨砖　1949年冬天，关中八一剧团在三原县大程镇演出《穷人恨》，戏中有一段情节是老财主烂肝花调戏红香，被红香打了一个耳光。烂肝花立即叫他的狗腿子高顺把红香捆绑了。正当演员入戏，演得维妙维肖之时，忽然一个十七八岁的小伙子，手里提着一块半截砖，气势汹汹地走上台来，不问三七二十一向烂肝花砸去，一下子把烂肝花从椅子上打翻下来。台上的桌椅被打翻了，烂肝花的眼镜腿子也被砸断了。扮演烂肝花的谭

增成不知出了啥事，其他演员也吓得退回后台，就连当时守护舞台的民兵也觉得烂肝花该打，没有及时阻止那个青年人。这可急坏了两边文武场面的人，大家一齐出动，拦住了那位青年。一到后台，那青年忽然“哇”的一声大哭起来，忙对谭赔不是，说：“对不起，戏把我看迷了，错把你当成了逼死我妹妹的那个地主。”这下大家才明白。一边安慰那青年人，一边准备继续演出。有人逗谭增成说：“这次你披红挂彩了！”

谚语、口诀、行话、戏联

谚 语 、口 诀

东安安、西慢板，西安唱的好乱弹。

一清二簧三秦腔，细腻不过碗碗腔。

同朝的影子合阳的线，二华曲子耐人看。

老腔戏满台吼，三列国戏唱的最拿手。

（关中地区）

四红加一黑，必定《破宁国》。（指《破宁国》由朱亮祖等三个红生和常遇春一个黑面大净演出）

要唱文《渔家乐》，要唱武《长坂坡》，不文不武《闹山河》（一说《抱妆盒》）。

坡南出了个驴子欢（吕子谦），一声都能吼破天。不唱戏，没盘缠，跟上李瞎子（李自成）过潼关。唱红了南京和燕山，不料一命丧外边。

同州府、大荔县，出了个水玲儿一巧旦。会运浆、能舞剑，执火棍、打焦赞，扮贺后、去骂殿。这些好处不上算，一扎场面七回变。

（同州梆子）

五喜的生旦、四喜的净，潘秃子的说戏不要命。

（碗碗腔）

头戴《玉燕簪》，手拿《万福莲》，身跨《火焰驹》，来到《紫霞宫》，一赏《白玉钿》，一旁《虎皮传》，《香莲佩》来《春秋配》，《十王庙》前《钉呆迷》。（指碗碗腔经常演出又在群众中颇有影响的十大名剧）

《麟骨床》上吊《串龙珠》，《春秋笔》下系《玉虎坠》，《五典坡》降伏《蛟龙驹》，《紫霞宫》收藏《铁兽图》，《抱火斗》施计《破天门》，《玉梅绦》捆住《八件衣》，《黑叮本》审理《潘杨讼》，《下河东》托情《状元媒》，《淮河营》攻破《黄河阵》，《破宁国》得胜《回荆州》，《忠义侠》画入《八义图》，《白玉楼》欢庆《渔家乐》。（指秦腔江湖二十四本。系艺人搭班必须胜演的代表

剧目）

大坪娃《抱灵牌》名扬天下，双才儿《董家岭》丢下钗把，满满的《火焰驹》喇叭吹炸，宝鸡张《打銮驾》装的包家。（包家即包公）

不唱华庆班，神就不喜欢。

魏根子（魏巨才）背靴子，花钱为看一折子。

皂成的“三斩一碰”，不迭韵娃的《梅龙山戏凤》。（三斩：即《斩单童》、《斩颜良》、《斩李广》。一碰：即《李陵碰碑》）。

看了抱抱的《走雪》，做起活来不知歇。

新润子身带多少宝，《泗州》、《降鼠》、《收三霄》。《水漫金山》真好看，《马跑》、《打揪》实在超。（超，关中方言，即实在好的意思）

魏甲合、功夫硬，《时迁偷鸡》、《斩韩信》。

黄金花的《周仁回府》，赛过李嘉宝的《搬石头》。

王家戏斗破天，台台离不了魏甲合的《五丈原》。

高新岳“活赵廉”，百看都不烦。（指《法门寺》中的赵廉）

孙双钱，鞭扫灯花抡麻鞭，男女老少争着看。

看了张德明的《打骡子》，就是戏迷也发痴。

（西府秦腔）

为听恩科子的“酥板子”，把鞋跑成片片子。（酥板子，关中方言。指优美动听的大段乱弹）

顺安子、银福子，看了把人高兴死。

吃饭俺吃棍棍子，看戏俺看润润子。

看了润润子的《渔家乐》，那怕回去掌柜的砸了锅。

陆顺子的《祭灵》带《巡城》，除了他舅谁都不得行。（他舅，即润润子）

王娟娟穿孝衫，党甘亭演的真活范。

只要看了“胎里红”，那怕熬眼到天明。（胎里红，即党甘亭）

看了党甘亭的《慈云庵》，那怕回去没盘缠。

快跑、快跑，德儿的《皇姑打朝》。（德儿，即陈雨农）

紧走别歇，看德儿的《曹玉莲走雪》。

陈雨农本是闺门旦，《皇姑打朝》赛天仙。

桂生儿的《破洪洲》，一个指头耍刀再没有。（桂生儿，即陈雨农）

德娃的走，禄儿的丑，全德子的花脸如雷吼。

天喜子进了西安城，《闯宫抱斗》台台红。

天喜子麻鞭抡得欢，《太和城》里鬼叫唤。

宁看天喜子的《放饭》，不坐金銮宝殿。

宁看五喜儿的《放饭》，不吃鱼翅海参宴。

大麻子有三绝：《献图》、《搜府》、《三滴血》。

看了"咬牙旦"，一年四季不吃饭。（咬牙旦，即赵杰民）

"木匠红"的《劈门》、《挂画》，一直走遍天下。（木匠红，即刘立杰）

看了假科的《赤桑镇》，是神是鬼都不信。（假科，即张寿全）。

双喜子活孔明，《司马拜台》再不能。（双喜子，即王文鹏）

毛金荣的拿手戏，独占鳌头的《烙碗计》。

玉鬼满台转，冤魂久不散。（指曾鉴堂演出的《杀裴生》）

打诨、逗趣、哭笑，就数聂大少。

看戏不用叫，牛娃的《哭祖庙》。（牛娃，即王益民）

要看《梅龙镇》的"凤"、"嫁"、"龙"，还是去看蛇蚤红。（蛇蚤红，即赵化俗）

要看《状元祭塔》，还数孙家玉华。

冷魁、晋福长，叫人笑断肠。（均系丑脚演员）

三丑有特长，易俗社苏、马、汤。（苏、马、汤。苏即苏牖氏；马，即马平民；汤，即汤涤俗）

富文化唱《断桥》，台下老少静悄悄。

马 振华的身段，张镜堂的眼，李正敏的唱腔没弹嫌。（弹嫌，关中方言，即无可挑剔的意思）

快走，快走，杨文华的《杀狗》。

四凤唱的红，各县都有名（四凤，即培风社的石筱凤、韩可凤、李纯凤、许恋凤）

（秦腔）

不怕雷打火烧，要看《刘高磨刀》。（指张祥福的演出）

盖天红的《闯宫》、《抱斗》，红了洋县红四州。

牛头、邓赞、狗尾巴，王成子的弦索也不差。（指洋县的四大琴师，前三人均已轶名）

（汉调桄桄）

一盆血、盆半血，人参苗子世上缺，建德天宝名齐列，丈八元漂亮白如雪。（一盆血、盆半血、人参苗子，系群众赞美关中秧歌名角的艺名。一盆血，即白广才，言他的秧歌唱红啦，红得如血。盆半血指高小红，唱的比白广才还好，故得此名。人参苗子即雷三娃，系最佳的后起之秀）

三千六、满山红、黑红牡丹豆腐红。（指关中秧歌的演唱能手，均为艺名，三千六即卫百福，扮相美如少女，若许人，应给三千六百元彩礼）

（关中秧歌）

进虎说戏昌印塔，暴牙提线挖柱拉。（指清同治、光绪年间（1862—1908）合阳杜进虎的线戏班，因由进虎、昌印、暴牙、挖柱四位演唱能手组成，人称“四绝班”。进虎为说戏绝，昌印为搭戏绝，暴牙为提线绝，挖柱为拉琴绝）

（线戏）

一清二簧三越调，梆子跟着瞎胡闹。（指陕南与湖北交界地区群众观戏的爱好，喜看清戏、二簧和越调，不爱看梆子戏，故说是瞎胡闹）

放着安宁不安宁，生下娃娃跳端公。（跳端公，即演端公戏）

（陕南地区）

乐堂堡里闹道情，洪武开国到日今。

（陕北地区）

二马对台把戏唱，小马要比大马强。（指马亚时及儿子马贻子）

（阿宫腔）

看了《血泪仇》，眼泪似水流。

七月剧团演的戏，为咱百姓出了气。

八一剧团三大宝，老五、二混子、王三保。（老五即谭增成，二混子即胡振西，王三保即周军）

（陕甘宁边区秦腔）

看了《梁秋燕》，三天不吃饭。（指李瑞芳的演出）。

孟文秀活霸王，《乌江逼霸》台台行。

（弦板腔）

赵安子进过北京城，“失空斩”演的再不能。（指《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》）

（汉调二簧）

窑口刘中喜的戏，连爬带滚都要去。

夫妻二人观花灯，59年汇演进北京。（指王贞的演出）

《屠夫状元》名胡山，轰动中国半边天。（指田井制的演出）

（花鼓戏）

《一文钱》电影出商洛，打入香港新家坡。（指冀福记演出的戏曲电影片）

（道情）

一清二簧三越调，花鼓曲子不用靠。（指花鼓、曲子不作庙会戏演出，只有清戏、二簧、越调可作庙会戏演出）

戏无情不感人，戏无理不服人。

不象不成戏，太象不是艺。

脚色无大小，配戏不配人。

神情不到，戏形不妙。

一台无二戏，台上无闲人。

心与神合，神与貌合，貌与形合。

一脸神气两眼灵。

欲动先静，欲静先动。

好戏能把人唱醉，瞎戏能把人唱睡。

演戏要妙，点点要到。

做戏有六点：台上要精神点、聪明点、干净点、准确点、新鲜点、含蓄点。

教戏先教人，教人先教心。

包腔要紧，裹腔要圆，引腔要巧，垫字要俏。（指胡琴伴琴技巧）

吐字不清听不真，急煞台下看戏人。

青衣旦两手交，闺门旦目下瞧，武旦风摆柳，摇旦手插腰。（指旦脚台架）

台上一秒钟，台下十年功。

字不正、腔不圆，一辈子唱戏都是粘、粘、粘。（陕西方言读 rán）

五年的胳膊十年的腿，二十年练不好一张嘴。

一白二笑三乱弹。（指演唱）

要想人前馞萃，必须背后受罪。（馞萃，关中方言，即夺萃）

一天不练，手生脚慢；两天不练，功夫丢半；三天不练，成了门外汉；四天不练，不敢台上转。

先看一步走，再看一张手。

三天不念口生，三天不练手生。

三唱不如一象。

一声遮百丑。

大换气、小偷气，不蛮喊，留余地。（指演唱技巧）

演员不动情，观众不同情。

演员不动神，观众便走神。

武戏文唱，假戏真做。

真中见假，假中见真。

一艺不精，误了终身。

慢要松、紧要绷，不紧不慢才真功。

提顶松肩，气沉丹田。（指练功运气技巧）

眼大无神，庙里泥人。

净脚要撑，旦脚要松，生脚要弓，武生取当中。

圆场要好，每天要跑。

提袍甩袖亮靴底，吹胡子瞪眼抡辫子。（指生脚演出的舞台形象）

一月笛子二月笙，三年的胡胡不中听。

全身戏在脸上，全脸戏在眼上。

师傅领进门，学艺在个人。

台上观人艺，台下知人德。

千斤白，四两唱。

戏不离口，拳不离手。

内练一口气，外练筋骨皮。

做戏如绣花，式式必到家。

手到眼随，身脚必跟。

唱戏要嗓子，拉弓要膀子。

内行一伸手，便知有没有。

七紧八慢九消停。（指戏班的乐队人员编制）

站如亭亭玉树，行如风送落叶。（指旦脚表演）

行不动裙，笑不露齿。

心与口合，口与手合，手与眼合，眼与心合，身与气合。

欲左必先右，欲右必先左。

有收必有放，有放必有收。

艺高人胆大，艺精走天下。

要得飘、帅、脆，练功别怕累。

武功要练好，一年三百六十个早。

瞧、看、瞪、视、眨，眼神练到家。

煮肉凭汤，唱戏凭腔。

文戏武唱，武戏文唱。

字真圆如珠，声清亮如镜。

要想戏路通，全靠少年功。

要想台上显贵，莫怕台下受累。

不经七冬八夏，哪会唱、做、念、打？

学戏要学精，免得台下轰。

言无理不服人，戏无情不感人。

文戏武唱在于功，武戏文唱在于声。

千戏一腔，白水淡汤。

气要匀，字要真，有无表情看眼神。

宁穿破、不穿错。

音调要准，板式要稳。

舞台净又美，演员皆“三白”。（指护领、水袖、靴底）

不看动作不听唱，先看扮得象不象。

一戏一行腔，切勿一道汤。

〔散板〕要准，〔慢板〕要紧，〔快板〕要稳。

会看戏的看门道，不会看戏的看热闹。

七分做，三分唱，十分功夫才算象。

七分场面三分唱。

美不美，头一嘴。

双生双旦，妇人家爱看。

形似非神似，神似才为真，神形合一体，方是剧中人。

言出色动，色动形随。

一套程式，万千性格。

出马门须臾不苟，进马门三步才收。

千学不如一看，千看不如一练，千练不如一串。

眼先行，头后跟，步相随，手势准。

舞动容，蹈有拍，歌咏声，讲有节。

一天不苦练，上台生一半。

一日练、一日功，一日不练十日空。

一年管子二年笙，十年笛子不好听。

不经一师，不长一艺。

百日笛子千日箫，小小胡琴拉断腰。

要叫胡琴说话，须练三冬四夏。

须生要艺精，离不开“三子功”。（指马鞭子、帽翅子、胡子）

动美以功，唱美以声，情美以睛。

鼓棰一点，便知功夫深浅。

人有人情，戏有戏味。

人要实，戏要虚。

上场带戏，下场留脉。

唱戏的嗓子，钉鞋的掌子。

丑不丑，一合手。

五靠五蟒十大件，道袍、褶子、靴帽全。

宁出大价钱，不雇赖箱官。

生、旦、净、丑，行行都有。

熟戏要当三分生，练成再加三分工。

以字引腔，以腔抒情，以情传声，以声传情。

戏不离技，技不离戏。

多不如少，少不如好。

走板荒腔不搭调，这种演员没人要。

形似刚入门，神似才到家。

热死的花脸、冻死的旦，不热不冷吃丑饭。

唱戏不出汗，累死没人看。

演员一身艺，千古一剧情，既是剧外人，又是剧中人，剧外和剧中，真假一个人。

不看你娃的“披挂”，先看你娃的“蹬打”。

不怕你嘴硬，台心是杆秤。

净难哭，旦难笑，丑脚幽默最重要。

要听秦腔的胆，梆子、手锣、二股弦。

先吐字，后亮腔，字真句笃，依腔贴调。

吃饭吃糊汤，看戏看二簧。

行如龙、站如虎、轻如蝶、美如凤。（指净脚的舞台形象）

行　话

头牌——主演，亦称头道演员。

挎刀——配角，亦称二道或三道演员。

离把——不精通表演技艺的演员。

把式——精通戏曲表演技艺的演员。

戏包袱——会戏多，善演各行脚色，具有能力充任戏班派戏班长的艺人。

搭档——长期配戏演出的合作者。

扑通——司鼓。（陕南地区）

司驾——琴师。（陕北地区）

写头——对外联系台口的办事人员。（陕南地区）

跑管子——走江湖，四处搭班演出。（陕北地区）

主宗老——箱主。(陕南地区)
文身子——旦脚。(陕北地区)
吃过米儿面——科班出身。
跳判——演鬼戏。(陕北地区)
扬把子——武打戏。(陕北地区)
入调、上板,有味道——内行。
荒腔、凉调,不搭弦——外行。
把鞋扣上——戏演快点。
包底——用板胡拖音代替唱工不好的演员拖腔。
煞戏——演出结束。
赶台口——按规定时间赶到庙会演出地点。
二棚子——形式小于秦腔、二簧,大于皮影、木偶的八岔、大筒子等。(陕南地区)
风搅雪——两个以上剧种演出形式。
口条——胡须。
喜神——戏班初来之称。(陕南地区)
瘟神——戏班临走之称。(陕南地区)
下处——艺人的住宿地点。
桂蔓——写戏。(关中地区)
脸戏——花脸戏。(关中地区)
闹五音——乐队演奏。(陕北地区)
牵马——胡琴。(陕南地区)
搬丝弦——乐器定调。(陕北地区)
炮火——打击乐器。(陕南地区)
壳囊子——戏箱。(陕南地区)
闹蔓——唱戏。(陕南地区)
马蔓——谢幕。(陕南地区)
莲花——钱。(关中地区)
师座——椅子。(陕南地区)
八仙台——戏箱子。(陕南地区)
份子——工资。
扁擂——打鼓。(关中地区)
留——一。(关中地区)
月——二。(关中地区)

汪——三。(关中地区)
中——五。(关中地区)
神——六。(关中地区)
卦——八。(关中地区)
爰——九。(关中地区)
足——十。(关中地区)
郭瑷——女婿(陕南地区)
八景官——王姓(陕南地区)
顺水的——李姓(陕南地区)

戏　　联

凤县张家尧城隍庙戏台对联

试看开场权奸可畏;
须知结果报应不差。

南郑王皇庙戏台对联

忠义侠,全家福,鸳鸯楼上春秋配;
和氏璧,玉如意,麒麟阁下文武升。

留坝马道戏台对联

文成武就金榜题名虚;
男婚女配洞房花烛假。

城固药王庙戏台对联

戏演双台,两边各擅胜场,把往事今朝重提起;
河扎九曲,一人便消劫运,破功夫日月早些来。

(冠仲维撰)

西安枌榆社戏台对联

当地韦北,城南鼓吹,休明共效讴歌来日下;
人在枌榆,社里风流,君虞恍携丝竹到阴山。

山阳城隍庙戏台对联

上悬钟以复古;
下演剧以燕祥。

三原城隍庙戏台对联

假貌写真，情莫闲看镜花水月；

新声传旧，事莫认作暮鼓晨钟。

紫阳城隍庙戏台对联

紫阳千首民歌大有；

阳春一曲神听和平。

紫阳蒿坪河梨园会馆对联

天下一家，三圣老郎；

梨园起教，前传后继。

凤县介寿台戏台对联

大起楼台，藉宣时潮兼演戏；

宏开乐府，漫研艺术更藏书。

（毋石涵撰）

城固青苗会戏台对联

偷姜四五担，只说全家福，谁料乾坤报；

罪戏两三天，这是苦节传，不是富贵图。

合阳线戏戏台对联

一线牵成国家事，事事应知贤愚至理；

双手拨动古今人，人人且看善恶下场。

合阳行家庄跳戏戏台对联

击鼓鸣金不及大铙以惊众；

装生扮净莫若小旦而宜人。

城固文昌会戏台对联

趁兹二月芳辰，大舞台听两句秦腔，同流日化；

历经八年战役，松花会上饮几杯鲁酒，共适乡风

（寇陈钢撰）

华县皮影戏台对联

三根杆子且文且武；

一片牛皮乃贤乃圣。

永寿戏台对联

乾坤一场戏，请君更看戏中戏；

俯仰皆身鉴，对影莫言身外身。

长武戏台对联

不大地方，可家可国可天下；

寻常人物，能文能武能神仙。

洋县戏台对联

儒为戏，生旦净丑外副末，呼十门脚色，同拜一堂，

重道尊师大排场，看破世情都是戏；

学而优，五六工尺上四合，添两字凡工，共成七调，

擅歌善唱小伎俩，示论文行皆为理。

大荔县戏台对联

做戏何如看戏好；

下场更比上场难。

筑台演戏，发扬艺术文明；

看戏娱乐，树立社会新风。

麟游戏台对联

文唱武打，台上一片技巧；

旧事重演，戏中都是实情。

演革命英雄，艰苦创业，历历在目；

唱改革人物，乘风破浪，栩栩如生。

洛南戏台对联

乱世见英雄，开创江山，治国安邦定天下；

谈论通古今，振兴社稷，文韬武略定乾坤。

三五步走遍天下；

六七人百万雄兵。

永寿戏台对联

悲欢离合前代即如后代；

功名富贵古人就是今人。

宝鸡戏台对联

古事比今事，要知今事通古事；

戏情即世情，欲晓世情看戏情。

大荔商会戏台对联

桑梓同恭敬，伐木歌诗求我友；

波涛仗忠信，涉川占卦利同人。

陕甘宁边区民众剧团演戏对联

有头有尾合情合理；

有说又唱红火热闹。

（马健翎撰）

戏曲剧目对联

一捧雪，二度梅，三元征北，四进士，同进五福堂；

六月雪，七星庙，八仙庆寿，九莲灯，悬挂十王庙。

提起春秋笔，描写富贵图，白老卖画；

拿来折桂斧，砍倒鸳鸯树，秋莲检柴。

麟骨床上鸳鸯被，惠风扇下吊玉虎坠；

忠义侠藏和氏璧，春秋笔描绘八义图。

（秦腔八大本）

刘备招亲九江口；

郭瑷拜寿五福堂。

荆轲刺秦搜索府；

王翦灭楚战长沙。

昭君出塞送寒衣；

平贵回窑访白袍。

赵巧送灯三家店；

刘全进瓜十字坡。

软玉屏送亲锦绣图观画龙凤配；

夺锦楼考试春秋笔醉写日月鉴。

闹书馆传讯红梅阁，燕子笺上鸿鸾禧；

入洞房醉打梨花酒，蝴蝶杯中人月圆。

赞演员对联

世出奇才四长趋古今；

俊由天赋一笑倾国城。

（赞安世俊，毋世涵撰）

秦腔十四韵对联

东西过来麻小姐；

南北走来陈姑娘。

（封至模撰）

装男亦好，扮女亦好，举起刀枪剑戟，但愿排演抗日戏；

蒲剧也好，秦腔也好，无论生旦净丑，大家齐唱爱国歌。

（姚文蔚撰）

传　　记

传　　记

红字李二(生卒年不详)　　元杂剧演员、剧作家。姓李,行二,以编演"绿林杂剧"而称著。京兆(今陕西西安)人。金元时大都教坊色长刘要和的女婿。明初贾仲明增补《录鬼簿》于李时中名下吊词云:"元贞书会李时中、马致远、花李郎、红字公,四高贤合捻《黄粱梦》。"元钟嗣成《录鬼簿》李时中名下有杂剧《开坛阐教黄粱梦》,注明红字李二作第四折。并称其为"前辈已死名公才人,有所编传奇行于世者。"一生所编杂剧六种,除《黄粱梦》外,取材于水浒故事者有《梁山泊壮士病杨雄》、《板踏儿黑旋风》、《窄袖儿武松》、《全火儿张弘》和《折担儿武松打虎》等五种,今已不传。天一阁本《录鬼簿》传后有贾仲明挽词:"梁山伯壮士病杨雄,板达儿搯搜黑旋风。打虎的英俊天生勇,窄袖儿猛武松,是京兆红 字李二文风。才难尽,兴未穷,再编一段全火儿张弘。"

卢　纲(生卒年不详)　　元代戏曲演员。陕西咸阳人。明朱权《太和正音谱》中列知音善歌者三十六人,卢为其首,评曰:"其音寓宫而杂商,如神虎之啸风,雄而且壮,为当时之杰;又若腰鼓百面,以破苍蝇、蟋蟀之鸣,万无一敌。"(《中国古典戏曲论著集成》三第四十五页)可知当为净色艺人。

王九思(1468—1551)　　明代文学家、戏曲家。字敬夫,号渼陂,别号碧山野叟。陕西户县人,出身于书香仕宦之家。明弘治九年(1496)进士及第,选庶吉士,授翰林院检讨,后任吏部郎中。是明代"前七子"之一。明正德五年(1510),因受刘瑾案牵连,被贬寿州(今安徽寿县)同知,次年(1511 年),又被削职为民,罢官归里。

王九思一生著作甚丰,体裁形式也多种多样。有诗文集《渼陂集》十六卷,《渼陂续集》三卷,散曲集《碧山乐府》上下两卷,《碧山新稿》、《碧山续稿》、《乐府拾遗》各一卷。小令《南曲次韵》一百首和《户县志》。戏剧作品有《中山狼》院本一折、《杜子美沽酒游春》(简称《杜甫游春》)杂剧一种。

王九思从罢官至 1551 年病卒的四十年间,与康海等一起,对关中流行的曲子、山歌、樵唱、道情进行了大量的收集整理与演出,形成了具有慷慨激越、粗犷畅达风格的"康王曲"。二人志同道合,遂成曲场搭档,剧坛盟友。曾与康海"每相聚沜东杜户间,挟声伎酣饮,制乐造歌曲,自比俳优,以寄其怫郁。"先以重赀延聘名师,杜门三年学习琵琶、三弦,"尽其

技而后出之”。(《曲藻》)结果“得其神解”。王九思经常向民间艺人学习,“尽态车薪采风谣”,并组家庭戏班,拥有玲珑、雪儿、小蛮、小环、小红、樊素等艺人歌姬。每有新词遂送歌伎演唱,并不断导律循吕,进行修改。“其乐洋洋手舞足蹈,忘其身之贫而老且朽矣!”(《碧山续稿序》)他俨然剧坛领袖,梨园班首,每日里“赏月登楼,遇酒簪花,皓齿朱唇,轻歌妙舞,越女秦娃。素指拨琵琶,把一个碧荷筒忙吸罢;翠袖舞烟霞,把一个领绛罗袍典当咱。”(《新水合·归兴》)八十多岁时,仍兴致勃勃地到处“赶牛王会”。

王九思的剧作《中山狼》院本,开明代单折杂剧之先河,寓意深刻,结构严谨。《杜甫游春》是其代表作。系据唐朝李林甫、杨国忠专权误国和杜甫在长安做左拾遗的历史事实编撰而成。王九思目睹并体验了明王朝的黑暗统治,他把对权奸的痛恨倾注于剧中,借杜甫之口骂尽世间一切权奸恶吏:“空皮袋,无学问,恶心肠,忒忌恨,笑吟吟掌定三台印,慢腾腾送了千人俊。”“那贼啊,心肠毒狠,偏生岔,太不仁,残害了些忠臣。”真是痛快淋漓。此剧艺术上的成就在于,塑造了杜甫与李林甫两个对立的艺术形象。他们忠奸各异,势不两立,形成了鲜明对比。语言奇妙,结构完整。

王九思家居四十余年,除了热心于戏曲活动和戏剧创作外,还很关心家乡人民的疾苦,造富乡里,亲自主持修复涝河石桥,深受当地群众的赞许。明万历初年,皇帝下诏建立陕西名臣坊,王九思被列入名臣。嘉靖三十年,(1551),他八十四岁病逝以后,入户县“乡贤祠”,葬于涝河东岸之王氏祖坟。

康　海(1475—1540)　明代文学家和戏曲作家。字德涵,号对山,别号浒西山人、浒东渔父、太白山人。陕西武功人。明弘治十五年(1502),状元及第,授翰林院修撰,主张“文必秦汉,诗必盛唐”,是著名的“前七子”之一。明正德五年(1510),因刘瑾案株连而被罢官为民,归里家居,寄情山水,以声伎自娱。

著作有诗文集《康对山文集》十卷,《康对山先生全集》四十五卷,散曲《浒东乐府》二卷及《武功县志》;杂剧有《东郭先生误救中山狼》和《王兰卿贞烈传》两种。

康海自幼好学,博览群书,精历算,尤喜律吕。青年时代,在京师馆博览元人杂剧和声律方面的书籍(《碧山乐府序》),对戏曲产生了浓厚兴趣。

罢官归里后,康海遍访秦中诸伎,而且与吕柟、马理、王九思、胡侍、张治道等研习秦声声乐,对周至、户县、扶风、眉县一带广为流传的曲子、道情、樵唱、佛曲下过一番功夫。与王九思共同创造康王腔。撰写有大量曲论,论述“精审”(陈中凡《中国音乐文学史序》)。康海家里设有家班,拥有一批技艺超群的歌儿家伎,其中著名的有金菊、小斗、芙蓉、彩莲,自谓“随身四帅”(冯梦龙《情史》卷五)。其继妻张氏,出身乐户,吹拉弹唱样样精通,成为他家班的台柱。家中的演出,更是“趨赳的东方透明”(《浒东乐府·清江饮·宴集》)。对农村的秋神报赛演出,更为热心,经常以会首的身份,主持当地规模盛大的庙会。“数日间,乐工集者千人,商贾集者千余人,四方宾客长幼来观者数千人。”

康海的代表剧作《中山狼》取材于其师马中锡的小说《中山狼传》。此剧采取寓言形式、拟人化的手法对东郭先生的温情主义作了善意的讽刺，对以恶报德、忘恩负义的中山狼的本性进行了深刻的揭露和鞭挞。曲折地反映了封建统治阶级之间政治角逐的残酷、世态的炎凉及人心可畏。其艺术成就在于，成功地塑造了两个相反相成、个性鲜明的艺术形象。迂腐可笑的东郭先生是调和、折中和温情主义者的典型。中山狼则是一个本性残忍，阴险狡猾，一有机会就要吃人的豺狼形象。两种形象形成鲜明的对比。全剧语言诙谐幽默，生动自然，畅达流利，富有表现力。

康海明嘉靖十九年(1540)病逝于家中，终年六十五岁。"归田三十余年，殁以山人巾服自殓，囊橐萧然，唯大小鼓遗三百副，其风致如此。"

王元寿(生卒年不详)　明代传奇作家。字伯彭，陕西合阳人。与祁彪佳(1602—1645)同时，并为好友。《远山堂曲品》收所著传奇剧目二十三种。依次为：《北亭记》、《玉马坠》、《一轮画》、《击筑记》、《紫骝记》、《将无有》、《申流柱》、《紫绶记》、《石榴花》、《莫须有》、《宝碗记》、《领春风》、《郁轮袍》、《鸳鸯被》、《题燕记》、《异梦记》、《紫绮裘》、《鸾书错》、《梨花记》、《灵宝符》、《玉扼臂》、《空缄记》、《紫台怨》；另有明抄本《景园记》。是晚明剧作最富的作家之一，其所作传奇，清尚存八种。目前只存《梨花记》、《异梦记》与《景园记》。分别收录于《古本戏曲丛刊》初、二、三集。剧作有以下特点：一，取材广泛，故事情节曲折动人。象《题燕记》写刘方、刘奇的颠沛流离，层层点缀，令观者转入而转见其巧；二、结构上匠心独具，以奇巧见称。象《石榴花》的姻缘巧合；《鸳鸯被》的穿插别一情境；《梨花记》的变幻无穷，无限波澜；《空城记》的贯串如无缝天衣。三、善于刻画人物，尤其是对青年女子的心理变化描摹入微。象《紫绶记》描写李夔佣工时的苦状，读之令人酸楚；《玉扼臂》写豪侠肝胆，不乏丽情婉转，有传神传情之妙。明代戏曲评论家祁彪佳说："伯彭善为儿女传情，必有一段极精惊处，令观者破涕为欢。"他笔下的王昭君、柳永都被时人称为传神写照的典型。四、文笔工丽、清新。象《宝碗记》的秀丽、潇洒，《紫骝马》的风流别致。《远山堂曲品》列他的全部剧作为"能品"，并称他是"匠心独构"的传奇大家。汤显祖曾对《异梦记》详加评点付梓；冯梦龙、杨居寀、陈继儒等晚明戏曲评点家，也刻印过他的作品。他早年中举后，终生不仕，家居合阳，潜心戏曲创作；中年曾游江南，结识不少文人学士与戏曲家；晚年归里，生活十分困苦，似有朝不保夕之状。这些都在他晚年的剧作中有所反映。如《北亭记》所写李会伯的艰辛处境，《郁轮袍》所写王维和《领春风》所写柳永的功名未遂、怀才不遇，都是他自己的写照。从现实剧《中流柱》中，可以看出他在晚明激烈尖锐的政治斗争中的态度。剧写耿如杞在魏忠贤势炎赫赫的情况下，竟不拜逆阉生祠，被捕后，登槛车，士民送哭至百里外，慷慨赴义，撼天动地。在当时众多的"传时事"剧中，几可与李玉《清忠谱》媲美。山阴祁彪佳有所得，即寄示伯彭作剧，"不一月而新声遂尔绕梁。"后不知所终。

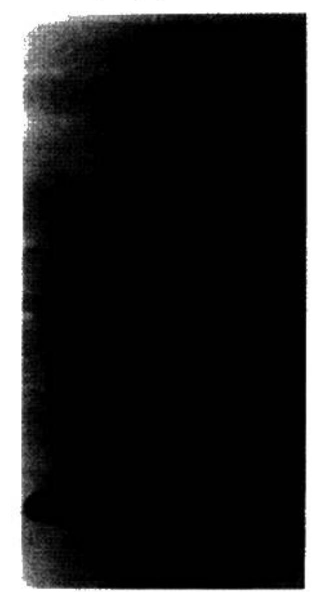
王　异(生卒年不详)　晚明传奇作家。又名王权，字无功，又写作元功。陕西合阳

人。王元寿之弟。生活在明万历、崇祯年间，青壮年时，屡试不第，遂改名无功。后家居随其兄学习戏剧创作。晚年遍游江浙一带，不知所终。所以明以后各家《合阳县志》均无记载。一生创作大型传奇七种：《弄珠楼》、《检书记》、《花亭记》、《保主记》、《看剑记》、《玛瑙簪》、《灵犀佩》；改编两种：《水浒记》、《种玉记》。另外，还创作不少散曲，收录在《太霞新声》中。这些作品在东南沿海一带的江、浙两省，流传较广，影响颇大，杭州凝瑞堂在崇祯年间刊刻过他的不少剧本，现存《弄珠楼》就是这家刊刻的。后收入《古本戏曲丛刊》第三辑。他传奇剧作的最大特点是十分重视在变化多端的矛盾冲突中刻画人物形象。他笔下的许多艺术形象，不论男女老少，都具有英雄气概。尤其是他写的侠女，更有叱咤风云之势。《看剑记》中的黎女，《检书记》中的轻烟以及《弄珠楼》，《灵犀佩》中的霏烟、柳枝、湘灵，都是这类人物。当时著名戏曲理论家祁彪佳在《远山堂曲品》中评论道："无功喜传侠女，故红妆中每有技击者。"并称赞他的剧作"格善变，词善转"，所写生、旦"通本不脱豪侠之气"，"洗脂粉之病"。这在充斥儿女柔情密语的晚明舞台，实属难能可贵。《弄珠楼》是他的代表作，写阮翰林与霏烟、柳枝的爱情故事，情节曲折动人。结构严谨。表现出明中叶以来资本主义萌芽时期，青年男女在婚姻问题上的"自求良偶"的时代特点。《花亭记》与《保主记》分别为昆曲、秦腔多次移植演出，至今盛演不衰。昆曲舞台上的著名折子戏《赠剑联姻》、《点将斩棘》就出自《花亭记》。这一晚明著名传奇作家，长期被人遗忘，诸家文学史与戏曲史均未提及。

李　灌(1600—1676)　明末清初戏曲作家。字向若，一字连璧。陕西合阳人。为诸生时，就以文名冠三秦，人称才子。明崇祯六年(1633)，与同邑范如游、管大声同时中举。他痛感朱明王朝腐朽不堪，终生不仕。清兵入主中国，他又与吕元佐等过从甚密，并于太华一带，赋诗招隐，歌哭山林，怀念亡明；还与顾炎武、傅山等计议举兵反清。后家居三十余年。晚年，于合阳县城南乳罗山金水溪中，穿石凿谷，筑舍隐居。门上书对联曰："清风焉能吹动我？明月何尝不照人！"李灌著述甚富。康乃心集其佚文散诗成《向若先生遗集》二卷，《向若遗事述》一卷。今仅存《向若遗诗》一卷。康乃心《李向若先生墓志铭》云："为文振笔直下，海立山奔，雄逸不可迫见；诗歌磊落豪爽，如万斛珠玑涌地而出。"他家居期间，经常置身于民间艺人之中，为他们编写剧本。据目前所知，曾编写过各种剧目三十余种。内容大都带有浓厚的民族思想与不屈不挠的反抗精神。甲申(1644)三月，崇祯自缢煤山，他写有《煤山泪》，寄托了他对明王朝的悼念与对清兵入关的强烈不满；同时又表现出他对李自成农民起义军的仇视。传说他写的《黑山记》，是根据当地农民魏天命反清斗争的故事创作的，因剧中揭露了清廷的残酷统治，遭到禁演。他还对合阳线腔木偶戏的唱腔、造型、脸谱、服饰、提线技巧进行过革新。他创作和修改的一些民间生活小戏，有不少是宣传妇女婚姻自主、反对父母之命、媒妁之言等封建礼教的。内容健康，富有生活情趣和乡土气息。辛亥革命时，把他的剧作如《七国齐》当作重要的宣传资料，可见思想内容与艺术的非同一般。清康

熙十五年(1676)病死家中。终年七十六岁。

李芳桂(1748—1810)　清代剧作家。字林一,号秋岩,鹫峰。陕西华州(今华县)人,后迁居渭南李十三村,故世人尊称其为"李十三"。



李芳桂家道贫寒,父亲李增敏是个医生,省吃俭用供其子读书。李芳桂岁愤攻读,决心求取功名。他十九岁时考中秀才,在邻村设馆教书。三十九岁那年考中了举人,名震乡里,授陕西汉中府洋县教谕,截取岚皋知县,他未去任职,返里仍然执教于乡村。清嘉庆元年(1796),赴京会试,未中。嘉庆三年(1798),他已五十一岁,第二次赴京会试,结果以落选告终。科场的失意,使他对功名彻底绝望,从此潜心于戏曲创作,在他生命的最后十余年中,他创作了八部本戏和两部折戏,民间惯称为"十大本"。其中本戏,有《春秋配》、《白玉钿》、《香莲珮》、《紫霞宫》、《如意簪》、《玉燕钗》、《万福莲》、《火焰驹》;折戏有《四岔捎书》和《玄玄锄谷》。现藏陕西省艺术研究所。这些戏二百年来盛演不衰,一直受到广大人民群众的喜爱。他的代表作品《春秋配》,通过一对青年男女悲欢离合的爱情故事,针砭邪恶,伸张正义,被誉为抨击封建黑暗吏治的力作。嘉庆四年(1799),秦腔著名艺人姚翠官将《春秋配》这出戏带到北京,在"双和部"西秦班中演出。其生动的故事情节和浓郁的生活气息,以及演员充满激情的表演,倾倒了京都的观众。之后,这出戏很快流传远播大江南北,先后被京剧,河北梆子移植演出,川剧艺人还把《春秋配》列为自己的传统四大名剧之一,京剧大师梅兰芳于清宣统三年(1911),也演出了《春秋配》。其他剧作也被许多剧种广泛移植,流播各地。如《白玉钿》成为"秦腔正宗"李正敏三十年代演出的名剧,五十年代又被陕西省戏曲研究院以碗碗腔的形式搬上舞台;《万福莲》先被鱼讯、黄俊耀改编为《女巡按》,后被戏剧大师田汉看中,改为京剧《谢瑶环》;《火焰驹》被秦腔移植演出后,又拍成秦腔艺术片,传播全国。

嘉庆十五年(1810年),仁宗皇帝降旨,罢演地方戏曲。以李芳桂的剧作有反清隐语,下令捉拿。这突如其来的打击,使他口吐鲜血后,跳墙出逃,跌倒在距家二十多里的野草丛中,含冤而死,终年六十二岁。

崔问余(生卒年不详)　清中叶戏曲作家。又名启藻、李芳,号少山,陕西蒲城人。清嘉庆三年(1798年)举人,嘉庆六年(1801)进士,授翰林院编修。工书能文,长于诗词,著有《碧玉钿》传奇一部。《蒲城文献征录》记载作者撰写《碧玉钿》素材来源曰:"公幼时与单氏订婚,后以父希驷任内亏空查抄,单氏悔婚。单女闻公才貌绝众,遂自尽。此书乃自写照也。词曲绝妙,可泣可歌,不愧才子之目。"《碧玉钿》传奇主要情节是写青年程某幼时与其表妹订婚,后因程父官任亏空过大,家中被抄,程家倾家荡产,程父落职为民。女父嫌贫爱富,悔婚将女再嫁。迎娶之日,程某相送,女将祖传宝物碧玉钿遗赠表兄。后,双双以身殉情。剧

词情深意浓，文情并妍，情节跌宕有致，读之催人泪下。嘉庆、光绪本《蒲城县志·艺文》与《续修陕西通志稿》有著录。

王　筠(1749—1819)　清代戏曲女作家。字松坪，号绿窗女史。陕西长安人。生于世代书香仕宦之家。父亲王元常是乾隆戊辰(1748)进士，官至翰林，工余不废吟诗填词作画，有诗一卷行世。王筠幼时随父官居山东、江苏等地。博览群书，年无暇日，十三、四岁时就能吟诗填词，并“能自成一家，长短句亦工”(《长安咸宁两县续志》)，有《槐庆堂集》，收诗词二百余首。尤喜戏曲，遍览元人杂剧与明清传奇，深受影响，有题剧、观剧诗三十多首，创作传奇三种六卷。即《繁华梦》(二十五出)、《全福记》(二十八出)与《会仙记》、各两卷。被誉为“长安才女”。

青少年时代，每以身列巾帼为恨，总想象男子一样，干一番事业。在《牡丹亭》、《桃花扇》的熏陶影响下，从十六岁时，就拟写一部大型传奇，以自抒胸臆，经过多年努力，终于在清乾隆三十三年(1768)，完成了《繁华梦》的写作。剧写一妙龄女子王梦麟“读书每羡班超志，把酒长吟李白篇，怀壮志，欲冲天”，只因身为女流，雄才难展。后于梦中变成男子，驰聘疆场，大展其才，并考中状元，授吏部侍郎，娶得二妻二妾，享尽荣华富贵。谁知醒后方是一梦，更加悲伤，后经仙人麻姑指点，遁入空门。时人评此剧“有临川四梦风格”，可与《牡丹亭》、《桃花扇》相媲美。(《咸宁长安两县续志》)乾隆三十四年(1769)，写成《全福记》。该剧写文彦与好友李云杰艰苦创业，最后致身显贵，娶娇妻美妾，招安寨主窦荣。其中几位不同身世的女子，都各怀壮志，建功立业。最后大家均得朝廷封赠，以全家福结束。此剧人物众多，线索繁复，情节热闹，文辞畅达。朱珪评道：“见其竖义落想处，出人意外，而且另辟蹊径，都不抄袭前书。《繁华梦》如风雨凄凄，《全福记》如春光融融；譬诸兰桂异蕊而同芳，尹、邢异姿而并丽。”(《繁华梦序》)。另有《会仙记》(又名《游仙梦》)两卷，为中年所作，续写王梦麟成仙生活，是《繁华梦》的姊妹篇。她喜欢观剧，写了很多观剧诗词，在《题〈回府〉》中，对当时西安演出的秦腔剧目《回府刺字》给予很高评价。诗写道：“府前刺字鬼神钦，报国精忠贯古今；恢复中原还二帝，词场真足快人心。”(《西园瓣香集》卷中)另有不少诗词，记述了她与当时西安剧坛艺人的往来与友谊，其中提得最多的有朱成、钱月娥、陆姬。称赞她们的表演艺术是“梨园绝响”，“音态宛然”。表现出她在乾隆、嘉庆间的剧坛上是“能于一般作家中独树一帜”(周贻白《中国戏剧史长篇》)的女作家。(《续修陕西通志稿》)。嘉庆二十四年(1819)病逝家中，终年七十岁。

申祥麟(1753—?)　清乾隆时秦腔演员，工旦脚。小字狗儿、俗呼申大狗儿。陕西渭南人。农家出身。小时，因家贫寄养于邻人。乾隆三十一年(1766)从蓝田越秦岭，从汉水东下武昌学艺。先拜当地名姬胡妲为师，胡不肯授；旋至汉阳名倡金弹儿家作佣，“见其一颦一笑，一举止，一饮食，寤寐，明姿冶态，备极诸好”，悉心从金弹儿学习表演艺术，揣摩人物思想性格与动作。严长明称其“如壮悔堂所传马伶演《鸣凤记》故事也”。(《秦云撷英小

谱·祥麟》下同)乾隆三十四年(1769),奏技武昌,观者尽倾。后因胡妲嫉妒暗杀,于乾隆三十八年(1773)返陕。不久又赴山西蒲州、太原等地寻亲、演出。乾隆四十年(1775),入"双赛班"为班主,与同班旦脚艺人岳色子相埒,人称双绝,故"双赛班"又称为"双才班"。以表演技艺超绝享名西安剧坛。与江东班的樊小惠、姚锁儿共称西安剧坛"三绝"。同年,官晋的苏显之慕其名,携山西艺人来西安从学秦腔。祥麟"逢场角艺,姿态横出,精彩相授",居官陕西的苏扬学者严长明等亦折服其艺,并为之作传。后归渭南,置田五十亩于湭河川上,事亲以终其身。

张银花(1759—?))　　清乾隆间秦腔演员,工旦脚。字友泉,陇西(今甘肃)人。家贫,父母早丧,十二岁时(1771),卖与咸阳张某为义子。乾隆三十六年(1771),随张氏赴四川大、小金川一带演唱秦腔。历时五年。工弦索,"每营门月落,刁斗无声,则延缓鹿角,奏蛮中歌曲,杂筝、琶,音调凄婉,闻者泣下。军中比之唐时李可及云"。乾隆三十八年(1773)六月七日始离金川,沿途演唱,于乾隆四十一年(1776),与三寿官同时回陕,加入西安双赛班。为该班台柱,演《琴操》、《春游》,举止娴雅。时西安为川陕要冲,军旅往来频繁,除日常演出外,常于节署、堂会献技,官陕江浙文人严长明、钱献之等都极赏识。徐元九有诗赠之。《秦云撷英小谱》有小传。所终不详。

满囤儿(生卒年不详)　　清乾隆间秦腔演员。工武旦。姓王名中官。陕西蓝田人。早先演出于陕西农村。乾隆四十八年(1783)前后入都,加入萃庆部演唱秦腔。并从刘芸阁学艺。吴太初观看他的演出后,认为他长于跌扑之技。拿手戏有《如意钩》、《擂台订姻》等。其跌扑能够紧密结合剧情,突出人物性格,注意在无意间传情。饰演刘金定,至最后一跌,似怜似怯,"传情在无意间为之。"演《如意钩》,如"芍药翻谐,令人目眩"。吴太初诗赞道:"乍睹金钩意已亲,略于偏反逗丰神。倾心一跌娇无力,儿女英雄两可人。"(《燕兰小谱》卷三)所终不详。

樊小惠(生卒年不详)　　清乾隆间秦腔演员,工旦脚。名云官。陕西大荔人。西安江东班台柱。西安剧坛"三绝"之一,"以声擅,绝唱也。"乾隆四十三年(1778)又从严长明学昆曲。除日常演出于剧场外,还经常演出于西安节署。严长明观看他的演出后,赞道:"比登看场,甫发声,觉小异;再听之,其声清而扬,中商调。有顷,换羽移宫,穿丝咽革,缠肩绕脰,变态无方。"由于他超绝于时的演唱技艺,从而改变了江浙一带官秦曲家对秦腔的看法。称秦腔为"霓裳羽衣遗响也。""自是凡雅集,皆听秦中乐技,而与昆曲渐疏远矣。"徐元九赠诗曰:"渭河北去旧知名,一曲霓裳四座惊。西地梨园三十六,与郎细细辨秦声。"(以上引文均见《秦云撷英小谱》)所终不详。

姚锁儿(生卒年不详)　　清乾隆间秦腔演员。工旦脚。名朱,又名素兰。陕西周至人。西安江东班台柱。"以姿首擅,绝色也。"与申祥麟、樊小惠齐名,并为长安剧坛"三绝"。"是时方用兵西徼,秦中当两川孔道,辖轩络绎,燕会频繁,须锁儿来往承直其间。"(《秦云撷英

小谱》)徐元九赠诗赞之:"万千红紫古长安,到眼芳菲着意看;韦杜名花都赏遍,风流何似素心兰。"乾隆四十年(1775)春,因赎其弟回周至,慕名而观者千余人。周至县令徐元九忧之,亟遣壮丁十余辈,以兵卫送,始得回家。乾隆四十一年(1776)冬,回西安继续演出。乾隆四十三年(1778),因消渴疾辍台,不久病故。

岳色子(生卒年不详)　清乾隆间秦腔演员,工旦脚。名森玉,小字色子,陕西长安人。西安双赛班领班,与申祥麟齐名,故人称双赛班为双才班。扮相、唱腔、演技都很出色。严长明说他"艺少不及祥麟,声少不及小惠,色少不及锁儿,而能奄有诸人之胜,曲部中之刘真长也。以故名噪一时。"(《秦云撷英小谱》)乾隆四十三年(1778)四月,随庄虚庵自秦赴浙,为孙西林方伯家班演员。后孙氏谢世,不知流落何处。善演贫女,徐元九写诗哀叹道:"玉颜憔悴向秋风,镜里看花色相空。料得西泠春寂寞,海棠染作泪痕红。"与曹仁虎友善,曹有《色子传》。所终不详。

三寿官(1764—1785)　清乾隆间秦腔演员,工旦脚。本姓赵,字南如。小名小狗儿。农家子弟,原籍四川锦州德阳。幼时丧父,因家贫乞陕西咸阳张某为义子,改姓张。不久随张至四川大小金川学唱秦腔。乾隆四十一年(1776)返陕,故《燕兰小谱》记载为"陕西长安人"。后入西安双赛班,为台柱。"色艺称于时"(《秦云撷英小谱·三寿》),人称"赛色子"。唱腔、扮相、演技独采"三绝"之所长,融于一体。因其长相"奇葩逸丽,娟娟如十七、八女郎"(吴太初《燕兰小谱》卷三),所以"不施胭粉而天然妍媚。"早年歌喉婉转,"曼声徐引,四座皆倾"。乾隆四十八年(1783),赴燕京,搭双庆部演唱秦腔,已无歌喉,只演《樊梨花送枕》等做工戏,人以丑旦目之。吴长元有诗两首相赠:"复陶翠被出军门,街鼓春寒夜帐温;捧枕无言情脉脉,一支红艳美人魂。""息国风流只自伤,桃花人面媚君王;儿家合得无声乐,哑趣传神许擅长。"乾隆五十年(1785)夭亡。吴长元诗云:"三寿云亡泪黯然,阿谁娇好慰情牵;刘郎自是秋风客,莫道长晴不雨天。"(《燕兰小谱》卷五)《秦云撷英小谱》有曹仁虎作传,《燕兰小谱》卷三有传。

姚翠官(1779—?)　清嘉庆初年秦腔演员,工花旦。名翠。陕西人。早期演出于西安一带。跷工根底扎实。嘉庆十年(1805)前后,入都加入专门演唱秦腔(时称西腔)的双和部(时称西班),与安崇官等同台演出。擅演《背娃进府》表大嫂、《滚楼》中的黄赛花和《温凉盏》(又名《拿王通》)中张元秀妻。表演风格上继承了魏长生的传统,但却含而不露。留春阁小史《听春新咏·别集》评道:"艺臻神化,触处生春,誉之者皆以为得魏三气息。余谓婉卿《滚楼》等剧,形容太尽,毕竟少一含蓄。惟翠官酝酿深醇,含情不露。《温凉盏》诸剧,绘影摩神,色飞眉舞,动合自然,绝无顾盼自矜习气。故年龄日增,声誉未尝少减也。"与大顺宁部韩四喜演《背娃进府》争长,"双翘莲瓣绝类婉卿。"石林野史有《赠姚翠官》诗两首。其一云:"翠影凌寒澹素秋,海棠庭院月如钩。笑依一滴多情泪,流到花前便不流。"其二,"倾城佳丽倚沉香,占得花魁艳洛阳。一字昵卿商换取,当时品贵是姚黄。"(《听春新咏·别

集》)逝于何因何时何地,无考。

何玩月(1784—?)　清嘉庆年间秦腔演员,工旦脚。字月卿,陕西长安人。早年在西安学艺,并演出于长安一带。嘉庆五年(1800)前后入都,加入专门演唱秦腔的大顺宁部。擅长武旦应工戏,跷功亦颇佳。嘉庆七、八年(1802—1803),以演《杀四门》中的刘金定、《庆顶珠》中的萧桂英、《无底洞》中的白鼠精、《檀香坠》中的纪秀英等享名京师。善于通过面部动作、表情表现人物性格。众香主人在《众香国》中评其演出时说:"秾如桃李,而冷若冰霜,望其一笑,拟黄河之清。演《卖艺》一出,星飞电掣,咄咄逼人;演《檀香坠》一出,则又缠绵婉转,令观者真个魂销。神光离合,乍阴乍阳,如月卿者,庶几当之矣。"留春阁小史《听春新咏·别集》云:"《无底洞》、《杀四门》、《庆顶珠》等剧,戎衣结束,莲瓣飞扬,握槊持刀,有雪舞风回之妙,娘子军中殊堪领队。"嘉庆十一年(1806)回陕,小顽山道人有《送月卿回陕西》诗两首。同年返京,嘉庆十五年(1810)又回陕西。林香居士《赠何月卿》诗,云:"身轻缥缈欲凌霄,双蹴莲钩一捻腰。风影万重花乱落,蜻蜓飞过绿杨桥。""星靥含情腻粉匀,红潮微晕色添春。登场便当姮娥看,皓月何曾少避人。"(《听春新咏·别集》)来春阁主人《片羽集》有两首七律咏其表演艺术。

杨金年(生卒年不详)　汉调二簧演员,原名张庄来,号铭太,陕西紫阳人,主要活动于清嘉庆、道光年间(1796——1850),幼随义父杨履泰于陕、鄂交界的汉水流域经商时,学会汉调二簧。后于西乡县沙河坝、屈家河创办以招收汉中、安康学生为主,亦有少数四川、湖北人参加的大型科班。杨往西安、兰州等处延聘教师,并亲自执教。首科出鸿、来两班,如贺鸿生。于商洛及湖北郧阳一带传艺,弟子颇多,如屈来寿,工武净,在关中,陕南及河南等地影响甚大;尤其是以生、末见长的查来松,被四川人誉为"戏状元",自承师杨金年之后,又相继举办了永、清、长、福、吉、寿、元、双,以及天一九、协 、安、荣、旭、玉、胜等科班,汉江派主流艺术骨干多为杨、查嫡系传人,汉中、安康后世艺人皆尊他为二簧科班祖师爷。

范仁宝(1824—1893)　汉调二簧演员,领班长,又名范国宝,外号"范驴子"。湖北省郧阳县人。清道光年间随师聂瑞成在湖北省房县大觉寺学戏,从艺三十余年,主要活动于鄂、陕两省交界地区。范向以演零碎小丑见长,尤擅表现油嘴滑舌脚色,"怪味十足",故有"油杂碎"之称。在行语谓"邋遢丑"的剧目如《赵义烤火》、《鹌鹑放跑》中他利用特殊的道白方式,使人物各具特点,处处是戏。

清咸丰十年(1860),领"瑞仁班"两进安康。该班行当齐全,阵营壮观,班底属安康汉调二簧,唱调中有艺人俗称的"梅花题"调(属湖北民间曲调),并注重吸收安康方言俚语,风俗人情,深受安康观众喜爱,一时随习者甚多。范氏初于城内三义庙(今永红中学)搭台设园售艺,又四处奔走,联络商贾、士人,在万寿寺、金堂寺开办了"瑞、彩、方、盛"四字科班,出科的安康籍演员中,如以生、末见长的周瑞福(人称"活天官")、姚彩盛(即姚班长)等,享名秦中,誉载汉水巴山,"方、盛"辈成名后即入四川演出。"瑞、彩"辈又传徒"庆"字辈演员。

数十年间，活动于陕南汉水流域，成为安康（中路）派二簧的奠基人。终年无考。

谢　堃（生卒年不详）　清道光时剧作家。字佩禾，号芙蓉山樵。陕西甘泉人。家境贫寒，少年时，父母见爱；稍长，从邻人读书识字。不久，只身挟册漫游四方。著《春草堂集》。作传奇五种：《十二金钱》，又名《金钱缘》，演顾况、贺兰洛珠爱情故事。《昆曲大全》收《荐馆》、《赠钱》、《夺钱》、《踏镜》四出。《血梅记》、《黄河远》（二十四出）谱旗亭壁画事；《绣帕楼》、《合浦珠》（十六出）。前四种有道光奎文斋刊本，附《春草堂集》后；后一种有道光丙申（1836）刊本。《今乐考证》《言言斋劫存戏曲目》有著录。近人庄一拂《古典戏曲存目汇考》亦有著录。所终不详。

润润子（1850—1916）　秦腔演员，工须生。陕西长安解家庄人，姓张行五，本行中人皆称之为张老五。早年坐科于玉盛班，满师后，搭入名小生丑儿所领的庆泰班。与当时著名须生二楼子、林儿等同台，任二路脚色。最初他的声技并不出众，因他的天赋较高，又和当时一些负有绝技的名角同台演唱，学到了许多须生及小生的优美唱腔与身段，日积月累，集于一身，终于成为一名唱做俱佳的演员。在一次庙会演出中，他替二楼子演了《大报仇》，不料，观众为之喝彩起来。润润子的声名，从此传扬三秦大地，成为须生一代名宿。

润润子文武唱做不挡，喜怒哀乐俱擅。他唱的戏很多，最拿手的有《春秋笔》、《破宁国》、《出棠邑》、《摘缨会》、《血带诏》、《大报仇》、《状元媒》、《八义图》等数十本。此外，还擅长小生戏，如《和氏璧》、《穷人计》、《渔家乐》、《折桂斧》、《木楠寺》等。临终几年，他又多唱《取成都》、《满床笏》等戏。这些，都成了后世的典范，凡有名的须生，都须善演他这些戏目，而且成了中路须生的一个规例——须生须兼演小生。他的表演真实细腻，自有独到之处。演《渔家乐》简人同吃鱼，鱼翁对他说："慢些，慢些，留神看刺！"他就抓住这个表演的机会，忽然一怔，果然感觉不对，伸手由牙边一摸，便拿出个一寸长的鱼刺，使观众目瞪口呆，为之惊叹！演《鄱阳湖》的赵德胜带箭，他将胡须平置右臂，左手暗中将一个弯曲的彩箭准备停当，暗箭射上来，右手即刻在项上戴定彩箭。将头向左一偏，右臂上的胡须落在箭杆之上，将须劈作左右两半，宛如真箭由咽喉穿过一般。此外，《折桂斧》的作揖担柴，《破宁国》的双枪，《祭灵》、《启箭》的蹉步，都令人叹为观止。

论起唱工，他的嗓音并非高亢洪亮，且有点沙音。但他善于运用，更长于拖腔，吐字收声，行腔运调，尤善于缠绵之中现慷慨之情，使听众觉得既爽朗，又委婉。唱念之中又多用二音，富于感染力量。唱音不大，但有高有低，有宽有窄，有刚有柔、又甜又润，所谓云遮月的唱法，越唱越亮，越热越美，十分耐人玩味咀嚼。

润润子秉性怀纯厚质朴，平日寡于言笑，拙于心计，尤其不谙经济，通常五百文制钱他也数不清楚，所有财政家事，皆赖他的妻子执掌。他貌不惊人，才不外露，但一登氍毹，立即可精神焕发，英气逼人，人称之为"怪才"。他告诉人说：他是个笨人，本无天才，能演几折戏，全凭的是苦学，学艺不能取巧，也不能抄近路。这就是他的成才秘决。

白长命(1856—1929)　　，同州梆子演员。艺名盖陕西，晚年自号白鉴堂，陕西蒲城人。清光绪年间习同州梆子，工青衣花衫，拿手戏有《捡柴》、《审禄》、《劝学》、《法门寺》、《乌龙院》、《五香女奉琴》、《王有道赔情》。曾进北京"先在皇宫，作内廷供奉"，后出宫，搭六王爷歌班，旋又入源顺和班，改习京梆子，与老十三旦，崔灵芝齐名。据《都门纪略》所载，光绪十三年"盖陕西"在源顺和班演青衫，列二十三位名旦册中，光绪三十三年(1907)，二十九位名旦册中，亦记有盖陕西演出的三个戏《十万金》、《三疑计》、《二进宫》。民国十四年(1925)返陕前还在天津义顺和班演出。返陕后，曾在蒲城县泰义社演出《断桥亭》，把剧中十不该，改唱为二十不该，由于他嗓子好，功底扎实，扮相俊秀，观众很多，争相观看，把半截墙都挤倒了。民国十八年病故在蒲城县，终年七十三岁。现中国艺术研究院戏曲研究所藏有美国利威唱片公司为他录制的《白蛇传》和《兴汉图》锌制唱片。

高　玢(1857—?)　　晚清戏曲活动家。陕西岐山人。武生出身。家颇富，酷爱戏剧，好结识江湖艺人。清光绪四年(1878)，自出资金，购回全新戏衣一副(十蟒十靠)，招收四方名脚，组建高家班又名永顺社。由于衣箱新鲜，名脚荟萃，一时名噪西府。永顺社长期活动于西府各县、甘肃东部和陕南各地，深受群众喜爱，成为西府秦腔四大班社之一。

每逢演出入不敷出，他就自己出资补贴，演员照拿薪金。没有演出时，划出自家的稻田五十亩，房屋三间，专供无家可归的演员度日。为了戏班排练和演出方便，又在高店镇修建戏楼一座。"永顺社"在他精心扶植下，历经清代、民国至1951年高家戏衣箱封存解体，前后达七十四年。病逝家中，逝年不详。

党峰山(生卒年不详)　　跳戏演员。陕西合阳人。清咸丰年间(1851—1861)人。七、八岁开始学跳戏，十二、三岁便可登台演出。能跳生、旦、净、丑，尤以跳须生见长，如《双桥缘》中的赵连，《蝴蝶杯》中的田云山，《回荆州》中的乔老等。功底扎实，身架特殊，装谁像谁，形肖神似，直至八十二岁那年还跳《战盘河》中的公孙赞，表演难度很大的"挺尸"，仍不须别人搀扶。在他的熏陶教育下，其儿、孙也热衷于跳戏事业。儿子党合初，全力支持其父所爱的跳戏活动。为了添置戏箱，粜粮筹钱，从数百里以外的渭南托人买下头盔，自己挑回合阳，精心包管。孙子党建华，十二岁就能扮小生，跳《郭暧拜寿》，轰动一时。"文革"中为了保护祖传戏箱，多次受到批斗。"十年浩劫"后，为了恢复跳戏，自己出资购买铙钹八副，铜锣八面，大、小鼓四面。排戏、化妆、卸妆均在他家，他家简直成了跳戏窝子。单是褪脸，每年就要用去七、八斤青油，有时晚上排练或演出时间长了还要家人给大伙儿做饭吃。

王伯明(1859—1942)　　秦腔剧作家。名照高，字伯明，陕西扶风人。曾任同州知府，陕西省临时议会议员、省政府顾问。易俗社发起人之一，先后任社监、社长、编辑。清末编写剧本《训俗亭》，提倡天足。民国二年(1913)元旦，陕西易俗社首场开幕时，演出其改编的《重台别》。后来继续编写大小剧本十几种，代表作有本戏《开国图》、《熊耳山》，折戏《梁上君子》、《长生监》、《共和纪念》、《欢迎议员》、《新糊涂判》。《开国图》写黄帝创造中国之艰

难，《熊耳山》揭露严嵩及其奴仆的罪恶，《新糊涂判》以浓烈的喜剧色彩，描写县官段德明同时审判三个案件，利用奸污犯张仁编造的“善人”之名，先令其替韩茹还债，又令其替胡友仁之子挨打，然后将其犯罪情由写在枷上示众。构思巧妙，“以其人之道还治其人之身”，把聪明当糊涂，令人捧腹。庄重之中，饶有兴趣。民国三十一年(1942)二月在西安病逝，易俗社举行追悼会，并送匾额以示哀掉，终年八十三岁。

雷大坪(生卒年不详)　　西府秦腔演员。工须生。曾有“雷班长”、“老班长”等称呼。陕西周至县人。后迁居眉县城关下坡村。清光绪初年曾任眉县“华庆班”领班长多年，还曾在“永顺班”作过较长时间的演出。他以唱工见长。善于把周至腔和礼泉腔糅合在一起。创造出新颖的西府秦腔唱腔，驰名陕、甘两省。他的唱腔“发音自丹田，使用的纯天罡音。端起端落，字音响亮宏大，而能得中和之气”，显示出西府秦腔的独特风格。二十岁时因倒嗓，遂离开戏班。但在家务农和修筑周至城墙中，仍坚持吊嗓练唱，经两年多的苦练，终于练出了一副铁嗓子。他擅演孔明、关羽、李白、岳飞。清光绪年间，有一次在凤翔演《李白醉写》。知府尹长林看后赞扬说：“你演的活象真的一样。”遂当面赏银十两。他演唱《赵德胜带箭》，人称绝调，在西府和陇东一带颇负盛名。

李桐轩(1860—1932)　　戏剧活动家，秦腔剧作家。名良材，字桐轩，号莲舌居士。陕西蒲城人。贡生，肄业于三原宏道书院。清光绪三十一年(1905)，参加陕西同盟会，任陕西咨议局副议长，辛亥革命起义时，他冒险赴湖北为革命军联络。民国建立后。被聘为陕西督军府修史局总纂、省长署顾问、省政府顾问，全国读音统一会会员。到北平参加会议。民国元年(1912)，在修史局与修纂孙仁玉共同商议组织新戏曲剧社，发起创办易俗伶学社。他们十分重视戏剧的教育功能，认为比之学堂、报章、演说，“声满天下，遍达于妇孺之耳鼓眼帘，而有兴致，有趣味，印诸脑海最深者，其唯戏剧乎！”(《易俗社缘起》)他在



易俗社，先后担任社长、评议、编辑，为之倾注了后半生心血。在《答长公》，《偶成赠社友》等诗中自嘲：“我本出世人，忽作入世想。寄迹在梨园，游神在渺莽”。“结社得良朋，易俗传清响。寻乐且偷闲，敢希知者赏”。“晨兴教歌舞，亲履粉墨场。知我谓我乐，不知谓我狂”，民国十一年三月，以六十多岁的高龄，亲赴汉口代理易俗分社的事务。高培支称赞道：“李桐老为本社没齿不贰之臣”。

民国二年，李桐轩编写了《甄别旧戏草》，列举三百零六出传统剧目，根据“以影响于人心为断”的标准，分为“可去者”、“可改者”、“可取者”三大类。作为选择和编演的标准。他创作剧目甚丰，先后共编写大小剧目二十多种。早在清末就编写了揭露清朝黑暗统治的《黑世界》。易俗社成立后编写有本戏《一字狱》、《天足会》、《亡国痛》、《鬼教育》、《人伦鉴》’折戏《豚尾记》、《贺家坟》、《强项令》、《文山殉国》，宣传爱国思想，破除封建迷信，提倡民

主、科学。所写剧本,讲究诗韵,造句甚佳。另有《民兴集》、《蒲城县志》及诗文十多种。民国二十一年二月二十日在西安病逝,终年七十二岁。

岳　亮(1862—1932)　汉调桄桄剧作家。清末贡生,陕西汉中人。生于书香门第,但他十分厌恶虚伪的封建等级观念,最反对把唱戏的看成"下九流"。他一生偏爱戏剧艺术,经常来往于戏剧班社,喜欢和演员交朋友。他和"戏状元"王庚子(名丑)、"盖汉中"张同福(名净)等人都是至交好友。在家境困难的情况下,还经常设法资助一些落难艺人。他不畏强暴,敢于仗义执言。于民国十三年(1924)前后,编写了《濂河玩景》(又名《白马寺玩景》)。深刻地揭露和无情地鞭挞了当地屈姓财主——"花花公子"的丑恶罪行。屈财主知道后,托人说情并以重金收买,均遭他断然拒绝。屈又扬言要岳亮小心。岳"软、硬"不吃。仍将剧本给了王庚子的"同乐社"排练。此剧在褒城县黄官、二尢、协税及南郑县红庙,青树子等地演出时,深受群众欢迎,成了台台必演的节目,延续达十余年之久。

岳亮不仅有强烈的反霸情绪,而且有鲜明的爱国主义思想。后来他编写的揭示鸦片之毒害,唤醒人们反对、抵制、戒掉鸦片的《阿芙蓉》等戏,也广泛流行。民国二十一年,病逝于家乡,终年七十岁。

赵杰民(1868—1938)　秦腔演员、教练。工旦脚(青衣)。名维俊,字杰民,陕西富平人。"台步老道(老道,陕西方言,即老练),嗓音坚实,或庄或谐,均见身份。"(王绍猷《秦腔记闻》)《三娘教子》、《三上轿》、《观表》、《五家坡》、《抢板》、《抱火斗》、《打姜后》、《杀庙》、《祭江》均是他的拿手好戏。年逾花甲。偶而登台演出。"声音之清脆,令观者时时为之鼓掌。"民国二十三年(1934)七月,上海百代公司录制了他与雒秉华合唱的《五典坡》唱片。易俗社成立后被聘为教练,早期学生多受其教益。排练的大小新戏有四、五十出。主要有李桐轩的《天足会》、《鬼教育》、《孤儿记》、《强项令》、《闹都院》;孙仁玉的《金玉莲》;高培支的《二郎庙》;李约祉的《算卦骗人》、《杨氏婢》;吕南仲的《十二先生》、《十二戏迷》;李仪祉的《复成桥》、《卢采英》;王辅丞的《友于鉴》、《玉壶泪》。还与陈雨农合排《双明珠》、《螟蛉案》、《鸡大王》、《惜花记》、《慈孝图》、《鸳鸯剑》、《风尘三峡》。民国二十七年(1938)在西安病逝,终年七十岁。



唐安泰(1867—1943)　汉调二簧演员、领班长。原名唐西良,因好酒,人称杜康先生,陕西汉阴人。青年时期曾在陕南平利、岚皋交界处的孟石岭清八总军营任兵勇小头目。后退伍与紫阳周老四、贾安堂、龚安亭等,设已故汉调二簧著名演员赵宝官灵位,拜师学艺。此后以演戏为生,工六外兼彩旦。看家戏不多,且只唱西皮,不擅二簧。在《打瓜园》中饰郑恩,《定军山》中饰夏候渊(有耍獠牙)及《高三上坟》、《断百案》等戏中饰彩旦,在观众中颇有影响。

唐安泰毕生致力于创领戏班，流动演出。凡三十年，几经起落。初搭万寿社等班时，即萌生自领戏班愿望，后在平利县城关地方票友（多为文人绅士）鼎力扶植下，创办“艺华主”，以业余演唱为主，极为活跃。数年中与玩友相得益彰。不久，唐以艺华社名义邀集流散艺人开展职业性演出。但在湖北省竹溪县演出时戏箱被烧，只身返回平利。得玩友资助，东山再起。此后十余年间，先后与湖北艺人裴玉福合办“福泰班”，又以“安泰”、“同泰”、“泰合”为班名，于陕、鄂交界及安康、汉中各县活动，成为陕南著名汉调二簧班社组织者之一。民国二十七年(1938)前后，经过多年惨淡经营，置办的蟒靠齐全的一副戏箱，又遭土匪抢劫。唐无颜回平利，遂于紫阳洞河组织戏班，赴四川北部地区演出。约三年半的川中生涯，历尽艰难坎坷。幸有龚安亭等艺人鼎力相助，方才离川。返回后穷困潦倒，戏班被紫阳红椿恶豪王延卿接收，改为延卿社，自此唐罢戏赋闲。

唐安泰生性争强好胜，深知衣箱乃戏班之本，加之乡班子收入仅够演员们糊口，遂下苦功夫，自己动手裁绣戏装，制作头盔道具。连同入川所带共计三副戏箱，绝大多数皆出自他一人之手。作为箱主兼领班长，虽目不识丁，却记戏甚多，人称“戏口袋”。能随时报本，并能补缺救急。他理财精明，帐目清楚，按劳分配，奖罚严明。能与演员甘苦与共，因而团结了一批新老演员，如孙玉宝（小生）、贾安堂（老旦）、郭老七（“戏母子”）、朱玉燕（武旦）、袁胜录（小生）及龚安亭父子等人。民国三十二年在家病逝，终年七十六岁。

王庚子(1870—1941)　　汉调桄桄演员、名丑。诨名“戏状元”，陕西汉中人。王庚子从小随父亲学戏。又在叔父教的“庆”字科学艺。十一岁登台演出。二十三岁开始领班。三十岁任科班教师；对汉调桄桄剧种的继承、发展和繁荣做了卓越的贡献。群众尊他为“汉调桄桄祖师爷”。

王庚子一生酷受戏剧事业。父、叔相继去世后，他又拜桄桄名丑宋合子为参师。“生、旦、净、末、丑，门门不挡手”。他饰演《抱琵琶》中的王延龄，风趣幽默，潇洒自如；饰演《龙玉笛》中的郭子仪，口齿流利，念白铿锵；饰演《夜断阴曹》中的司马懋，威武雄壮，森严可畏；饰演《盗佛手桔》中的贼丑邱小乙，身段敏捷，滑稽可笑；还有《合缝裙》中的老丑唐裁缝，《说书》中的文丑刘贡爷，《三搜索府》中的官衣丑施不全等，均有独到之技艺。他在演出中，既继承了汉调桄桄的传统表演程式，又融化了川剧潇洒、风趣的表演风格而自成体系，为后辈之师法，是“西路桄桄”的开拓者和先驱。他虽以演丑脚为最有名，但因他嗓音宏亮，吐字清晰，技艺娴熟，做戏认真，表演时声情并发，神形同至，所以他饰演生、净、彩旦等，同样受到观众赞誉。数十年的“戏状元”，不但名噪汉中盆地，而且享誉川北及甘肃十余县。

王庚子还是一位戏剧教育家和艺术团体组织者。他教过的“桄桄科班”有：“喜庆”、“忠兴”、“五福”、“艺华”、“文化”、“忠和”等七个班。他除收“跟班”徒弟外，单在科班里就授徒约三百人。因他对学员的精心培育和严格要求，学徒中各行当人才辈出。如“活曹操”田伍德，“活周瑜”刘林才，“活孔明”王喜满，“活孙权”马忠福，名旦“小红桃”李五凤，名丑杜文

书，名须生王伍太、黎林明、李忠禄、刘文华、大净范伍福、王喜述、米艺喜，旦脚张艺青、岳艺凤、潘艺德，小生郭喜永、张少华，丑脚王万喜、黄喜慧等。分布于汉中各地及甘肃、四川等地。

王庚子曾领过和创办的班社有："明治社"（又叫明治舞台），"松柏社"、"积玉社"，"春和社"，"同乐社"等八个戏剧团体。他很重视集体和个人荣誉。演出时以身作则，一丝不苟。对其他演员要求严格，不许马虎。在生活上，他很关心其他演职人员，经常为给别人慷慨解囊，自己却饿着肚子赶路，所以，艺人们都喜欢搭他领的班子，并能尽职尽责。因为他领的戏过硬，被争相邀请，常年四季"台口"不断。

王庚子肚子里戏多，人称"记腹"先生。他很重视丰富演出剧目，收藏剧本。只要听到哪里有好戏（自己没有的），他千方百计地都要"偷来"，据演员们说。他有半背篓用麻纸抄的剧本，走到哪里都背着。一次，为"偷戏"，他去"春和园"（四川弹戏班，是土匪王三春的箱子）蹲在台下听记，整整七天，被蚊子咬了一身疙瘩，回来请人抄写成十二本连台戏《蜜腊珠》。民国三十年（1941）农历五月初五，他为赶"台口"，黑夜行路，走到勉县曾家河的山上，失足跌下悬崖，不幸身亡，终年七十二岁。

赵清平（1870—1953）　汉调二簧演员，工生、末。艺名赵安子，陕西镇安人。清光绪十年（1884），投师西安汉调二簧名家贺鸿生，学艺五年。返商州加入姚政广易社。在《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》等戏中饰诸葛亮，有"活孔明"之称。光绪初年，随班在关中演出时，曾获得三原大户吴寡妇（刘海文）赞赏，且对其班社解囊资助。光绪二十四年（1898），同吴宝卿入京献艺，被清廷诏进宫廷演唱堂戏，因其技艺精湛而挂了玺牌。光绪二十六（1900），八国联军占领北京，因拒绝给洋人演出而返西安。清宣统三年（1911），在陕西督军张翔初与师长张云山创办的鸣盛学社任教，培养出山鸣岐、刘鸣祥，张鸣峰、李鸣鹤、张鸣顺等著名演员，为汉调二簧的发展做出自己的贡献。民国九年（1920），因患下肢瘫痪而离开舞台。就此，每逢五福，安乐班社到云镇演出，他都要请人把自己背上舞台唱《捉放曹》、《斩马谡》、《汾河湾》、《桑园会》等一两折戏为观众助兴。1953年病逝家中，终年八十三岁。

黄亮子（1871—1946）　汉调二簧演员，工净。本名孟坤山，陕西蓝田人。自幼在西安跟班学艺，不久，到商县蔡老二隆兴班拜张狮子为师，在商洛从艺四十余年，嗓音浑厚，苍劲有力；身材魁梧，眼大有神。拿手戏《下宛城》、《白逼宫》、《赵氏孤儿》、《审刺》，刻划人物逼真，有"活曹操"之称。民国初年在商县张庆焕易社任教练，培养出吕元民、牛青山等演员。民国十八年（1929），在商县屈湘南同顺班任教练，培养出王同绪，辛同焕等三十六名演员，为汉调二簧在商洛的延续和发展作出了贡献。1946年于家中病逝，终年七十五岁。

曾鉴堂（1871—1933）　秦腔演员。工旦脚。又名玉桂，艺名一支花，陕西三原人。赵杰民的高足，以演花旦出名，并兼工青衣和老旦。嗓子很好，唱腔圆润流畅，吐字清晰，动作干净利落，唱做俱佳。善演《慈云庵》、《美人图》、《哭杀场》、《玉堂春》、《富贵图》、《无影簪》。

尤其出色的是《游西湖》和《张公背张婆》。他扮演的慧娘在救裴生时，动作快速旋转，即无闪灯照射，观众眼前亦好似众多慧娘出现。《张公背张婆》是一人演两个脚色，演得自然逼真。辛亥革命后入西安榛苓社任教，何振中，常春燕，武振华得其真传。民国二十二年(1933)病逝于三原破庙中，终年六十二岁。

李云亭(1872—1921)　秦腔演员、教练，工须生。长安县秦渡镇人。幼年入西安东关中和班(后改九胜班)当徒弟。乳名修德子，因脸有几颗麻子，人呼其"麻子红"。

李云亭天资聪慧，一双俊眼、两道秀眉，通鼻梁，长脸膛，挂上胡子，特别起眼。无论靠把、官衣、蟒袍、箭衣、官员、平民，均能擅演，人称奇才。其艺酷似润润子，尤以身段戏最为擅长，唱白的吞口，嗓音的爽朗，精神的饱满，气度的轩昂，皆得润润子的真传。演《拆书》、《杀驿》、《广寒图》、《巡南昌》、《破宁国》、《宁武关》等，可谓独一无二，扮《伍员逃国》、《霍光回府》、《八件衣》、《大报仇》等亦独步一时。后期搭入陈雨农之玉庆班，与陈合演《珠珍衫》、《傅杨争亲》、《进宫背舌》，配合默契，珠联璧合。他们演出的《走雪》、《送女》被称为陈李合作之绝活。尤其是《走雪》，盼顾言笑，举手投足，严丝合缝，相得益彰，让人称绝。他的表演虽宗润润子技法，但也有不少个人创造，他作戏贴切细腻、缠绵，均优于润润子；他愤怒时的抖须，只用三个指头拈着须稍，一捏一抻，不偏不倚，不紊不乱，即飞向肩后，颇为神奇。还有心思不定，欲行而又止的脚踏三锤(即走前三步)，忽而停止，既大方又飘逸。《拆书》中，伍员兄弟跪地告别时"眼巴巴我弟兄就要分散"的喝场向后一个跌坐，倘有不慎，便会将衣服坐破，但他早于跪地时将宝剑插进后边靠下，在喝场时暗用宝剑将后靠肚往开一挑，遂即坐地，既轻便，又好看，干净利落。云亭唱腔流传极广，不论城乡，到处都能听到"大堂口把豪杰气炸肝胆"(《拆书》)，"伍子胥在马上思念先朝"(《逃国》)，"想从前受贿赂尽都是你(《广寒图》)等唱段。连自乐班的须生也不例外。

民国元年(1912)，李云亭被聘入易俗社充任教练，为第一班学生须生杨启华、左醒民、田养民等排导《陈家谷》、《开国图》、《崖山泪》、《卜式传》、《争座战》、《孝陵卫》、《将相和》、《马嵬驿》、《蒙恬拆书》、《四林湖》、《牛肉案》、《豚尾记》、《孝子金》、《美人毒》、《七国恨》等二十余出剧目。民国四年离易俗社入榛苓社，民国六年又入三意社(当时名长庆社)任演员兼教练。民国十年，病故于西安私寓，享年四十九岁。

孙仁玉(1872—1934)　秦腔剧作家、戏曲活动家。名瑗，字仁玉，陕西省临潼县人。清末举人。世代务农，家境清苦。幼时曾在本乡私塾读书，受到启蒙老师王大典的培养和教育。十六岁时就被聘为塾师，一边教书，一边读书。后考入陕西泾阳味经书院，继续深造四年，深受提倡科学、具有维新思想的刘光贲(别号古愚)老师的影响。"绝意仕途，潜心教



育”此后一直从事教育工作，先后任陕西宏道高等学堂、省立中学、女子师范、第一中学、第三中学等校教员。清光绪三十三年(1907)后，曾与多人创办雨金小学和西安民立中学，担任董事兼教员。此外，还任过陕西省都督府修史局修纂、政治讲习所斋务主任等职。

辛亥革命激发了孙仁玉的爱国思想和改革社会的愿望，他想用自己的笔从戏剧入手，补社会教育的不足。他认为“社会教育其感人最深，谱及最广者莫如戏曲”。民国元年(1912)夏，他在修史局任修纂时，与总纂李桐轩首创陕西易俗社，并垫资七百两白银作为开办费。为了起到移风易俗的教化作用，他主张剧社主要应编演新剧目。剧社成立一月后，他首先写出了倡导妇女放脚的《新女子顶嘴》，后又写出了国难当头贵在以和的《将相和》，首场演出，观众如潮，月余不衰。第一炮打响，更加坚定了他的信心。此时他身兼二职，一边于西安东关龙渠堡民立中学任教，一边兼任易俗社评议长、社长等职，并专事新剧创作。他善于相兼而行，将教学安排于白天，晚上办理社务和创作。孙家住许士庙街，离民立中学十余里。每天天不亮起床，吃点早饭，带点馍，提上镜镜灯，拄着拐棍，步行到学校上课。晚上镜镜灯又伴随着他回家。走在路上构思新戏，经常边走边小声说着或哼着，有时手还比比划划，有时独自发笑，有时又独自发怒，路人常好奇地看着他，以为他有神经病。回家吃完晚饭，就写戏，或提上镜镜灯去易俗社处理事务。晚上躺在床上还在推敲戏词，觉得可以了，便赶快披衣而起，伏案疾书。民国十八年冬，天气大寒，陕西又连年大旱，薪金微薄，无力购买木炭，晚上写戏，常是叫家人把炕烧热，爬在炕桌上写作，墨冻了，放在炕上暖一暖，笔冻了，用嘴呵一呵，手冻了，搓一搓。

孙仁玉治学勤奋，在易俗社剧作家中，他的剧作最富。二十几年中，共编写大小剧本一百六十多个；本戏三十六个，其余均为折戏。其内容，既有描写国家兴亡的政治历史戏，也有反映辛亥革命前后平民百姓人情风俗的时装戏；其形式有悲剧，有喜剧，还有滑稽戏。在本戏中，影响较大的有《青梅传》、《复汉图》、《大婚姻谈》以及《商汤革命》、《武王革命》、《玉麒麟》、《五台案》等。《青梅传》据《聊斋》改编，写聪明美丽的丫环青梅，不满于主人的嫌贫爱富，勇于仗义助人的故事。《复汉图》为连台本戏，包括《昆阳战》、《灭莽记》和《平河北》，写刘秀平定王莽之乱，恢复汉室的历史故事；规模宏大，人物众多，情节曲折生动，富有传奇色彩。

最能代表孙仁玉创作特色的，是他的小戏。如《将相和》、《三回头》、《镇台念书》、《柜中缘》、《看女》、《新小姑贤》、《若耶溪》、《白先生看病》、《鸡大王》等，大多数话跃在舞台上，成为秦腔保留节目。这些小戏，或写夫妻争吵，或写兄妹打架，或写婆媳矛盾，或写后母虐子，或写骗人钱财，虽然撷取生活中某些小事，但是反映了封建社会家庭乃至社会的大问题，表现了作者反对封建礼教、追求民主思想的理想。且构思巧妙，语言雅俗共赏，形成了独具

特色的喜剧风格。

孙仁玉主张写历史戏，不是为演历史而去写历史，而是为当时的斗争服务，用封建历史来反对封建社会。他编写的《昆阳战》、《商汤革命》、《武王革命》等戏，就是将封建暴君的丑恶灵魂再现于舞台之上，以此来鞭挞揭露封建社会。他还借历史上的进步人物来宣扬爱国主义精 神。他的《若耶溪》、《忠臣箭》等剧，就是通过爱国人士的形象，怒斥当局卖国投降的败类行径，痛快地表达了炎黄后裔热爱祖国保卫祖国的心声。

仁玉生活简朴，常以布衣生活为乐，不求富贵与功名。民国十四年，他的一位同乡，为改变他的生活困境，委以禁烟局长之职，对这可以大捞一把的肥缺，他却以“能力不够”为辞，再三谢绝。有人说他是放官不做的大傻瓜，他说“我编戏教书对社会有好处”。

仁玉善为人师，爱惜人才，素有德名。民国五年，因时局变化，易俗社被迫中止活动，学生暂行解散，每人发给些许路费让其回家。仁玉于心不忍，又从自己微薄收入中择优予以资助，使学生深受感动。民国十五年，河南军阀刘镇华撤退西安时，易俗社小生康顿易被军队裹挟而去，其父哭诉于孙仁玉，孙即拿出私款作盘费，让其到河南寻找孩子，归来后还在生活上给予帮助。

民国二十三年七月十四日，孙仁玉因患脑瘤病逝，陕西易俗社及西安市人民为其举行了盛大的殡葬仪式。三个月后，即是年十月二十一日，又于易俗社露天剧场举行了追悼活动，梅兰芳送来的白绫，写有“伶名不朽”四个大字，当晚易俗社还演出了孙仁玉的《看女》、《柜中缘》、《三回头》等六出戏。以悼念他对易俗社的卓越贡献。

张寿全(1873—1938)　秦腔演员，工净脚，俗称假科儿，陕西长安人。清光绪末年，先在德盛班演出，后入陈雨农的玉庆班，是秦中老一辈驰名的净脚。《杀船》，《搜杯》尤为见长。后在三意社演出达数十年之久。他戏路很宽，能演以念白为主的《甘露寺》，以唱工为主的《铡美案》、《铡郭槐》，以架子功为主的《破宁国》、《玉虎坠》。姚鼎铭回忆时说：“他演包公，坐在轿里，一出场亮相，一不甩袖，二不整冠，只是用双手拢着带，更显其持重庄严。”《秦腔记闻》形容他的表演：“狂风怒吼，雷电交鸣；三峡波涛，河岳声灵。”民国二十六年(1937)，上海百代公司为其录制的《铡美案》、《铡郭槐》等剧目唱片，尚有流行。民国二十七年，在西安病逝，终年六十五岁。

何天佑(1874—1946)　大筒子演员，陕西汉阴县人。祖籍湖南邵阳，先祖何达明于清嘉庆三年(1798)迁入陕西汉阴。

何天佑兄弟排行为幺，故人称何老满，自幼师从大筒子戏名演员赵德恩学戏，出师后即成为公义社台柱演员。他主工旦脚，兼通多行，扮相俊俏，嗓音甜润，做戏认真，在《蓝桥吸水》、《抱瓶》中饰蓝玉莲、花魁，享有盛名。

清末民初被推选为公义社领班，曾带领班社巡回到石泉、西乡、镇巴、四川万源等地演出。后期以家乡为基地，悉心收徒传艺，其子何有奎、侄何有刚在其悉心传授下成为大筒子

戏的著名演员，为这一剧种的传播、发展作出了应有的贡献。民国三十五年(1946)死于家乡，终年七十二岁。

刘立杰(1874—1935)　秦腔演员，教练，工须生。字子英，陕西临潼县雨金屯人。生于农民家庭。七岁时入私塾读书，十五岁，因家贫不能继续上学，乃在泾阳县城内学木匠手艺。性本聪慧，兼以对秦腔的爱好，自动听会许多零段戏词，更以他天生的歌喉，每逢夕阳西下，他便放开嗓子演唱自乐，门外常常聚集不少的群众，静听着他的清唱。听者越来越多，唱者越唱越红，在群众的鼓励下，他决心放弃了木匠手艺，于清光绪二十二年(1896)，二十二岁时到本县胡家岩胡魁所领的魁盛班(后改华清班)学戏。从此，人们不呼他刘立杰，都称他为"木匠红"。



立杰中等身材、清俊象貌，气质沉稳大方，态度安娴儒雅；不浮夸，不多言，和蔼可亲，彬彬有礼。具有王帽须生、袍带须生的极好外表，兼以他金声玉振的嗓音，唱来清逸绵远，浑厚甜润，中气充沛，字正腔圆。他长于安工老生，唱工繁重的戏最为拿手，如《八义图》、《李陵碑》、《让都城》、《乾隆打宫》、《豫让刹袍》、《黄河阵》、《反徐州》等，皆称绝唱，对气宇轩昂，风度文雅的帝王卿相、文人学士一类的人物，如《打金枝》的唐代宗，《状元媒》之吕蒙正，《徐州堂》之徐达，《忠保国》之杨博，他都演得活灵活现，高人一筹。在农村广场演出，台下成千上万的观众，众声嘈杂，不可遏止，只要刘一登场，即可寂静无哗。唱《李陵碑》"杨继业来泪滴血，低头不语怨天爷，既然生下贼仁美，不该又生老杨业"四句，最为精采。每唱台下必有如雷的彩声。唱《八义图》"幸喜得今夜晚风清月朗，可怜把众烈士一命皆亡"两句，亦为得意。有些观众只要听此即可满足而去。唱《激友》"我的志气比天高"一段的"时不来"三字，往开一杨，改〔带板〕唱"暂且把(有一小腔)麟角将养"拖腔，好听至极；再接唱"有一日风云会我要(这两字是他加的)倒海翻江"，可登时给人一种志士不可屈的气象。又如："鱼池水得了风能起波浪"的拉腔，旁人都是唱完"波浪"二字，小腔后随着拖腔，他说"腔"必须由字而出，应当唱出"浪"字，再拖长二音，方为合格。一次，澄县高庙三月过会，有两家戏班对台。渭南少华村戏班，不惜重金，托人求情，将立杰约去，正会那日，唱《吴起回国》刘扮吴起的父亲，出场只唱了"上得城楼用目瞧，吴起儿呀你回来了"两句，对面台下观众便蜂拥这边台下。村民们知是刘立杰来为庙会演出，即刻抬食盒，捧礼物，办酒席，张罗不尽。那边台上一时慌乱，不知所措，最后只得以输台败北。而刘立杰却被称为"神艺"。他常串演《黄河阵》之燃灯道人(净脚，勾金脸、乃秦腔须生在此本戏中的定规，因为此戏中花脸过多，燃灯且有大板乱弹，故由头牌须生串演)和《国土桥》之豫让(也勾脸)，其脸谱并唱工，均具特色。

辛亥革命后，刘先入榛苓社任教，民国四年(1915)，入易俗社任导演。此间他自编自导

的剧目有《中牟令》、《贺家坟》、《鲁相拔葵》、《子平别解》、《文山殉国》、《双烈女》、《艾孝子》等。他传师授徒，不循旧习，对学生排戏，先讲剧情和人物身份，后教念唱。民国十三年脱离易俗社，自组"秦钟社"于三原，后改"新声社"。他一生培养出的戏曲人才有百名以上，为人称道者有耿善氏、刘毓中、刘易平、王斌秦、崔晓钟、王应钟、刘琼钟、惠醒秦、姜望秦、汤秉钟等。民国二十三年，甘肃省慕其名，用飞机将其接到兰州演出。轰动全城。民国二十四年病故于西安，享年六十一岁。

王彦魁(1878—1941)　西府秦腔演员，工须生。又名王书，俗名唐娃子，西府五大班班长之一，人称王班长。陕西岐山人。幼在汉中石娃子班学艺，后回关中西府丑寅班、永顺社、华庆班搭班演出，成为华庆班的"戏芯子"。以靠把、箭衣戏见长，主演剧目约三十余本，所演四阵三箭衣(《黄河阵》、《五雷阵》、《梅花阵》、《万仙阵》、《泗水王带箭》、《周遇吉带箭》、《赵德胜带箭》)，《逃国》、《太和城》等尤为突出。功底扎实、表演娴熟，扮相俊美大方，所表演的《太和城》中孙武子抡麻鞭、打五鬼，《逃国》中的抖马和打鞭，《破宁国》中朱亮祖舞双枪，《梅花阵》中耍拳，劈叉、耍单鞭，《黄河阵》中闻仲鞭扫灯花等许多特技，在西府一带群众中享有很高的声望。他唱腔主天罡音，吐字收声，拖音行腔自然而流畅，满宫满调，音不大而浑厚清澈，吐字刚劲有力，具有西路秦腔中正平和之韵。曾被誉为西路秦腔正宗。民国三十年(1941)暴病身亡，葬于家乡，终年六十三岁。

范紫东(1878—1954)　秦腔剧作家。名凝绩，字紫东，陕西乾县人。出生于世代书香之家，从小就遍读家中藏书，学识渊博，思想开阔，不循常规，时有高见，曾有"才子"之称。清光绪二十八年(1902)，考入陕西省三原宏道高等学堂。学习刻苦，以优等第一名毕业。光绪三十四年后，于西安府中学任教，并任健本学校校长兼教员。宣统二年(1910)，加入同盟会，从事反清活动。辛亥革命后，被选为陕西省第一届议会议员、省民政厅秘书、捐税兼理委员会委员等职。民国元年(1912)，参与发起创办了陕西易俗社，任编辑主任，评议长等职。立志编演新剧，为改良社会服务。



民国三年后，范紫东主要致力于为易俗社编写秦腔剧目的工作。其剧作甚富，先后四十年，共编写大小剧本六十八本，为易俗社最有影响的剧作家之一。剧目题材广泛，提倡反对封建礼教，倡导婚姻自主，破除封建迷信，抨击歪风陋习的有如《春闺考试》(1915)年、《金莲痛史》(1916)、《软玉屏》(前后本，1917)，《三滴血》(1918)、《八字案》(1919)、《战袍缘》(1919)、《大学衍义》(1920)、《翰墨缘》(1935)、《女儿经》(1940)等。表现古代英雄人物，反映爱国思想，提倡民族气节的有《玉镜台》(1915)、《苏武牧羊》(1916)、《三知己》(1931)、《光复汉业》(1939)、《鸳鸯阵》(1941)、《盗虎符》(1943)、《伉俪会师》(1945)、《秦襄公》(1946)、《晋文公》(1948)、《李广射虎》(1948)等。三十年代，积极宣传抗战救国，编著了一

批以近代历史为题材的应时之作，有《宫锦袍》(1930)、《颐和园》(前后本，1931)、《秋风秋雨》(1932)、《关中书院》(前后本，1933)《新华梦》(1947)等。他的代表作《三滴血》，写迂腐固执的晋信书，凭滴血判案，造成周仁瑞一家离散的悲剧，批判了办事不从实际出发，一味迷信书本的危害性。他的剧作情节曲折波澜起伏，引人入胜，富于传奇性。戏剧结构一般都是双线，甚至三线并行，错综复杂，而又宾主分明，最后总是顺理成章地各得其所，如《三滴血》。剧情发展往往奇峰突起，出乎意料，妙趣横生，使观众兴趣大增。许多戏都写有洞房花烛，但情趣各异，迥然不同。如《翰墨缘》中是双洞房，《软玉屏》是假洞房，《萧山秀才》中又是洞房夜逃等。他还长于喜剧手法，《三滴血》中的晋信书，三次出场审案，三次滴血，客观上已是一错再错，而他却振振作词，越来越自信。当最后一次出场受到罢官惩处时，还发出“读书不明难致用，回家去还要对青灯”的长叹，讽刺深刻，发人深省。因受历史和阶级的局限，范紫东的剧作对农民起义，多有歪曲描写，如《三知己》中的李自成，《颐和园》中的义和拳等。

范紫东饱学多才，除通晓戏曲外，还善书画诗赋，知金石音律和历史等。著作有《关西方言钩沉》、《乐学通论》、《关西周秦石刻摹本》、《地球运转之研究》、《乾县县志》、《永寿县志》等。西安解放后，范紫东任西北及西安市文联委员，西安市剧目修审委员会委员，西安市文史研究馆馆长。常不顾七十岁的高龄赴各地考察，1954 年 3 月在临潼考察秦始皇陵后，患病，是年 3 月 31 日逝世，享年七十六岁。

李逸僧(1878—1942)　　秦腔编导及音乐家。原名李翼生。因左臂跌伤，自称“短左袂僧”。西安市人。父辈是西安南院门天德成银号东家，家中富有。其兄弟三人，李翼生行二，剧界称“李二老爷”。自小受家庭严教，学业优异，对文学、戏曲、音乐尤为爱好。

清光绪二十七年(1901 年)，慈禧、光绪皇帝逃奔来陕，李因“门弟”关系，被荐入宫充当侍卫，目睹了宫廷的腐败没落，内心燃起了反抗的怒火。宣统末年(1911)，辛亥革命时，在陕西跟随张翔初、张云山反清，思想激进，行动果敢，因功受到擢升。后北洋军阀陆建章督陕，因政见不同愤然出走，赴北京跟京剧名小生姜妙香学戏。民国五年(1916)，陈树藩改任陕西督军，李二次被启用，出任省督军府副官主任。后又因厌恶官场生活，比此易名为李逸僧，专门从事戏曲研究和秦腔改革活动。

二十世纪三十年代初，李逸僧在西安与京剧票友李游鹤等人组织了广益娱乐社、和众票社等京剧团体。他先后在《群英会》、《黄鹤楼》中饰周瑜，《辕门射戟》中饰吕布；又与另一名票友封至模联袂演出《法门寺》、《浣花溪》(一生一旦)。他除擅长生脚戏外，丑脚戏也很出色。

李逸僧博学多才，他除演京剧外，对河北梆子、山西梆子、豫剧、秦腔、眉户等也十分熟悉，还能任编导，并精通音律。民国二十年后，迁任三意社编导，对秦腔进行了诸多改革，成就卓然。在《苏武牧羊》中，他创造了李陵唱前半句，苏武唱后半句的唱腔形式，为观众所称

道。对《娄昭君》，又打破秦腔的传统板式结构，吸收了京剧"逍遥津"的优美的韵律，创造出了一种"新腔"，经苏哲民、苏育民演出，红极一时，成为三意社的看家戏。还有《卧薪尝胆》等，经他的编改，也被誉为"点石成金"之作。因而三意社社人称他为"先师"。

李逸僧识才、爱才，深得艺人敬重。秦腔名旦何振中，从小就在李家受教，后来，何置房成家，都得到李逸僧的资助。蒲剧演员阎逢春，在西安唱红不久，嗓子坏了，本人十分痛苦，李逸僧也很惋惜。他一面安排阎住在自己家中，出钱请汉调二簧的名教练给阎练嗓子；一面教阎练闪帽翅。为支持阎的事业，李逸僧后来又花费数百元，为阎在西安城隍庙定做戏箱、行头。阎视李逸僧为"再生父母"，特将自己"代蓉"之名易为"阎逢春"。蒲剧演员王秀兰，原是流落在西安的一穷女孩。八岁时，被李逸僧路过看见，认定是演员之才，便千方百计说服其母让孩子学戏，经李逸僧口授《玉堂春》、《金玉奴》、《水漫金山》等戏，很快唱红了西安。民国三十一年李逸僧病逝于西安，是年六十九岁。

王谋儿(1878—1967)　　同州梆子演员，工须生，陕西渭南人。九岁投奔澄城县白友辉全盛班学艺，拜"一字黑"为师，后经大荔杨师傅、澄城冯喜芳赐教，以扮演须生见长。清光绪二十年(1895)，与同州梆子演员李桂亭，同赴北京演御戏数年，以娴熟的技艺誉满京师，继白长命之后，亦誉为"盖陕西"。清宣统三年(1911)以后，回陕继续从艺数十年。他是一位多才多艺的演员，能够扮演多种脚色。无论是《临潼山》中翻扑跌打的李渊，还是《辕门斩子》中唱、做并重的杨延景，都演得出色，演唱的数十本戏中，以《斩韩信》一折最为突出。表演干净利落，唱腔铿锵有力，字正腔圆，刚柔相济，道白口齿伶俐，吐字清晰，故有"活韩信"之称。中华人民共和国成立后，1956 年参加了陕西省第一届戏剧观摩演出大会，获荣誉奖。1957 年被陕西省戏曲学校聘为同州梆子班教练。1958 年赴北京参加全国戏曲调演。他排导的《破宁国》受到欢迎。在省戏校任教八年，排导的《石佛口》、《辕门斩子》得到文艺界与观众的赞誉。1960 年以后，西安电影制片厂拍摄了他的《斩韩信》一戏的演唱片断。1965 年回乡，1967 年病逝于渭南家中，终年八十九岁。

李约祉(1879—1969)　　戏剧活动家、秦腔剧作家。名博，字约祉，陕西蒲城人。李桐轩长子，同盟会会员，毕业于北京京师大学堂。先后任陕西省立女子模范小学校长、陕西省



教育厅督察长。易俗社成立后，先后担任社长、评议长、教务主任、编辑主任。民国十年(1921)，与陈雨农经过实地调查，率易俗社甲班学生南下汉口演出，并以"欲事提倡，非赖文字之力，宣传于上流社会不可。"在汉口刊印《易俗社第一次报告书》，创办《易俗日报》，刊登戏报、剧本、说明书及评论。"以是武汉人士始知吾社为有意义之组织，非一般梨园可比；顾曲者莫不惊佩，叹为未有；报纸之上称誉，无日无之。"(《陕西易俗社第二次报告书》)后又自建临时舞台，在汉口演出长达一年零七个月。"使东南数千里外，知

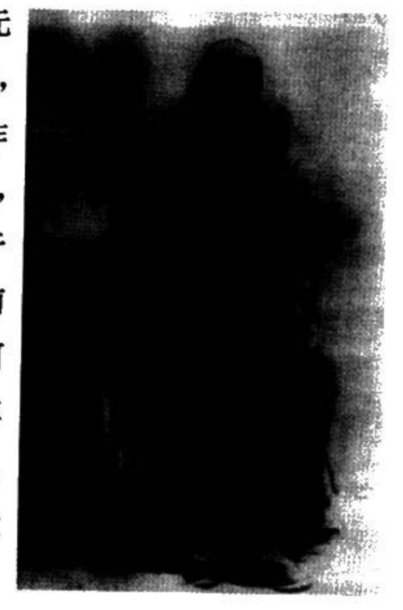
文化落后之陕西，尚有此著述宏富、实力雄厚、空前未有之易俗社”。他编写二十几个剧本，代表作有本戏《庚娘传》、《韩宝英》、《仇大娘》、《千子鞭》、《优孟衣冠》；折戏《算卦骗人》、《假斯文》、《杨氏婢》。《庚娘传》取材于《聊斋》，鞭挞恶少王十八贪色凶残，表彰庚娘刚直不阿，以死抗争的复仇精神。《韩宝英》正面写太平天国兴亡，告诫人们以大局为重，不可自恃逞强而贻误大事。《算卦骗人》极富讽刺和幽默，对以算卦骗人者的揭露入木三分。四十年代，担任蒲城县参议会会长，蒲城县志馆馆长。中华人民共和国成立后，继任易俗社副社长，被选为陕西省第三届人大代表。1969年病逝于蒲城，终年九十岁。

陈长庚(1880—1938)　汉调二簧演员，工青衣。艺名陈安福，陕西汉阴人。幼年拜李来满为师、刘协红为参师，专工青衣正旦。从艺于福泰班、同心社、万寿社、德燕社，并自筹创办玉庚社，他嗓音清亮，吐字清晰，作派正统，表现力强。《铡美案》“三官堂”一场，他紧紧抓住秦香莲三次上吊的情节，把握住三种不同的表演情绪和节奏，把内心感情层次充分揭示出来。第二次上吊时，恩哥喊冷，冬妹叫饿，他慢放吊绳，快扯罗裙，分别搭在一双儿女身上。表演急中有缓，缓中有急。一大段唱词如诉如泣，起落自如、抑扬相宜、时而低回婉转、时而高亢激越，于悲痛处泪涕俱现，人称“活香莲”。《落园》、《教子》、《二进宫》为其代表剧目。民国二十七年(1938)病逝于家乡，终年五十八岁。

党甘亭(1880—1931)　秦腔演员、教练。名建棠，字甘亭，乳名群儿，陕西三原人。幼年跟隆德子学艺，十一岁登台即名震关中，群众赠以“胎里红”美名。工花旦和刀马旦，“举止活泼，表演精工，为当时童伶之冠。”(《陕西易俗社简明报告书》)二十岁后因演戏过重，嗓音渐感不支，便改演做工戏和刀马戏，善于模拟妇女。扮演《慈云庵》的王娟娟，在田郎叩谢之后，满面笑容，左右三拜，虽没有一句台词，却表现出这位少女内心的喜悦和冲动。扮演《破洪州》的穆桂英，与强敌对阵中，因身怀有孕被打下马来，跪在地上，口衔靠肚，挥舞大刀，蹉步而下，准确地表现了穆桂英此时的处境。《双合印》的绽裹脚也堪称一绝。《反延安》、《双阳追夫》、《金钟罩》、《阴阳配》、《进妲己》、《游西湖》、《黄河阵》亦为拿手。光绪二十一年(1896)，三原解元陈伯澜写有《群儿赞》，对他的扮相、表演、拿手戏以及观众的反响给予了高度的赞扬。易俗社成立不久，被聘为教练。除民国十六年(1927)至民国十七年，曾参加正俗社，后半生都是在易俗社渡过的。排戏喜欢闭门指教，因而更显得细腻入微。《柜中缘》中许翠莲在门外搓线、纳鞋帮的表演及“许翠莲来好羞惭”的唱段，细致地表现了这位少女复杂的内心感情。《若耶溪》中长短句不一的唱腔设计，体现了他的音乐才华和创作精神，成为易俗社唱腔改革中的代表作之一。经他排导的戏有《青梅传》、《仇大娘》、《燕山恨》、《飞虹桥》、《双诗帕》、《战袍缘》、《燕子笺》、《柜中缘》、《小姑贤》、《凤凰岭》、《八字案》、《惜花记》、《若耶溪》等。他善于因材施教，培养学生。刘箴俗、刘迪民、张秀民、种玉华、王天民、李正敏、都亲受其教诲。张秀民本来是学须生的，他依据其条件改排旦脚戏《宴御留妻》，使张得以发挥自身的长处。王天民初习小生，他以其声音清朗，姿容妙曼，令改学花

衫，首演《柜中缘》一鸣惊人。时人评论党甘亭云："其为戏也，细腻熨贴，无微不至；又能自创新调，青出于蓝，训练学生，尤其特长。"（《陕西易俗社简明报告书》）民国二十年一月二十四日在西安病逝，二十七日，易俗社举行追悼会，终年五十一岁。

陈雨农（1880—1942）　秦腔演员，教练，善工小旦及花旦。名嘉训，号雨农，乳名德娃。出生于西安东关龙渠堡。小时曾在本巷中一位老拔贡薛元衡处读书，嗣以家贫不能供给，送他去学商业，因其不善经商，私自离开西安去临潼县胡奎的华清班学戏。当时演戏被人看作一种卑贱行业，他因此受到乡党亲戚的鄙视，甚至不准他回家，进堡子。这些打击，并没有动摇他的志愿，一直坚持苦学，终于以天才的表演，成为受观众欢迎的演员。长安、三原、临潼、渭南等地戏班，为了争着约他演戏，甚至派人带着刀棍等器在渭河滩上拦截抢夺。因之，他在通过渭河时，经常改装隐蔽于小轿车内，以防意外。他自己约集当时许多著名演员，成立了云庆班，通过不断的探讨、创造，从表演到化妆等方面，对秦腔都作了大胆的改进。使他的戏班，成为当时的名班。



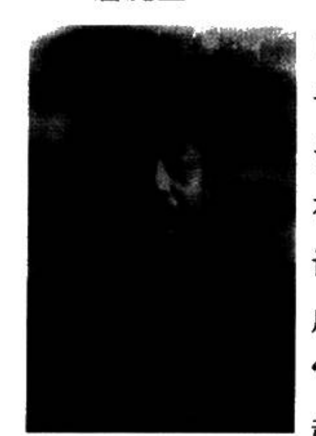
陈雨农唱做俱佳，唱腔上出字圆正，拖腔平稳，有分寸，有情感。唱《断桥》"恨官人丧良心不如禽兽"一段，既刚劲，又稳实，字字珠玉，吞吐得法，行腔有素。表演不循旧规，讲究时时翻新，观众说他是"德娃的《走雪》，一回一个样子。"他能戏百余出，最拿手的为《送女》、《走雪》、《周仁回府》、《皇姑打朝》等。演《送女》唱到"人人说男子汉心肠太恨"时，不由狠狠地将余宽一指，但因失手过重，几乎将人推倒在地，又急急去拉他回来，表现出恨极、惊怕、不忍、怜惜，忽而又娇羞、怯惧的复杂心理。与余宽诉苦一段，越说越亲，越诉越苦，情不自尽的说出"咱夫妻同床共枕"一句，被他父亲咳嗽一声叫醒，满面绯红，甚难为情，使观众亦如身临其境。他在一些戏中的演法，多成典范，各地效仿者甚众。晚年，他虽然谢绝舞台生活，但书局印他的拿手剧本时，还在戏名上加上他的名字，象《德娃走雪》，以利广开销路。民间也有许多谚语，描写他的演技之高，如"快跑快跑，去 看德娃的《皇姑打朝》。"辛亥革命以前，他虽名震三秦，但他认为凭个人力量，不足以办好戏曲事业。辛亥革命后，他便放弃了个人打算，投身于陕西易俗社，作教练和首席导演，排演具有民主思想的新戏，只拿着与他演戏收入不可比拟的少数工资（月仅二十四元）。易俗社第一期学生开始演出，他又慷慨捐赠了自己辛苦得来的全副戏装。他执教的学员极多，刘箴俗、刘迪民、马平民、刘毓中、沈和中、王天民等，皆为手下高徒。前后导演剧目近三百个，唱腔上突破了原有七言十言的格律，处理了多处重字叠句，长短不一的句法，创造了〔数罗汉〕、〔黄丽调〕等新曲新调，久为各地所传演。对化妆、服装也进行了一些大胆革新，演出《皇姑打朝》，取消了原来舞台上的旗装，改为八旗妇女的装束，上梳"牌楼头"、"燕尾"，身上穿着旗袍、坎肩，颈

上围着汉巾，脚穿旗鞋（花盆底）；演《打金枝》，为了表现金枝女撕破衣裳，他创造了“一打两变”的宫装。

陈雨农为人忠厚，虚心好学，自律甚严。在玉庆班时，为了学习正旦薛五喜的表演技术，他以惊人的薪金（每季九十两银子）约聘参加了他的玉庆班，一方面请教，一面把学成的戏演出。他原来是唱小旦、花旦的，为了学习五喜，就学会了《玉虎坠》的冯娘（正旦），晚年演唱《玉虎坠》，他不演娟娟而改饰冯娘。在易俗社时，从家龙渠堡到城里十余里，若晚上回家，翌晨天不亮，他就站在城下等着开门，绝不因私事耽误学生业务。常常到社后，学员还没有起床。如此数十年如一日。

陈雨农德艺冠一时，三十年代被誉为“秦腔王瑶卿”，并以秦腔第一名旦称之。民国三十一年（1942）五月，病卒于西安东关私寓，享年六十二岁。陕西易俗社为其举行了盛大的追悼仪式。

唐虎臣（1880—1953）　京剧演员兼教练，工武净。又名学寅，山东省济宁县人。他自幼学艺，专工架子武净，特长翻、打、跌、滚，把子功、毯子功亦很拿手，特别是扎上大靠，持大刀，四肢腾空，仰面翻“背坷”，堪称绝技。他长于描绘各种净、丑脸谱，所绘的《三打祝家庄》、《拿高登》人物脸谱，在“四击头”锣鼓站堂亮相，常可获得观众掌声。演《恶虎村》，绘制脸谱极为迅速，三个指头蘸上颜色，只消三涂两抹，再用笔上下一勾即成，令人叫绝。他的戏路很广，无论短刀长矛，箭衣长靠，枪花舞刀，“大荡子”、“小开打”，均很娴熟。演《战宛城》的典韦最佳，常从两张叠起来的桌子上往下窜，象“扑虎”一样，着地一个跟斗就翻过来。他还精通文武场面，吹一口好笛子。



民国四年（1915）三月，唐虎臣应邀来陕西易俗社任教，时年三十五岁。为了给秦腔演员传授武功技艺，他坚持先给学生教演京剧传统剧目，“时间一久，并在易俗社形成一个习惯，每个日场演六折戏，最后一折必演武打或半武半打的京剧。锣鼓琴弦，均用京剧，使秦腔演员演唱京剧，不仅在西安能唱，到北京也敢演出。唐虎臣教授的学生王秉中、李可易、王蔼民、徐抚民、耿慧中、王仁民、李箴民、刘幼民等，都成为西安各个时期有名的能京能秦的武行演员，经虎臣教习演出的京剧《出五关》、《水淹七军》、《神亭岭》、《独木关》、《拿高登》等，常为观众交口称赞，他执教的秦腔剧目《淝水之战》、《火牛阵》、《赤壁鏖兵》等武功戏，也很精彩。

虎臣待徒教艺一丝不苟，诲人不倦。对待学生既象严父，又如慈母。冬天，有的学生没有被子，就和他同睡，尿了床，一湿就是半截褥子，他也从不见怪。学生病了，他端汤煎药。夏天同学们在外露宿，他提着油灯，挨处巡查，一个个地给盖被子。真是“师徒如父子”，同学们都管他叫“唐爸”。学生登台演出，他亦更加忙碌，戏一开，他在二帘子后面瞪着眼盯，

动作不利落，他就随时指点，见靴子大了，就用他的脚布给以加包，见靠旗松了，就给勒紧；甩发乱了，他就给你梳理；嗓子要是出点岔，他早就给准备好了“饮场”水。

1949 年西安解放后，唐虎臣虽年事已高，还参与了《陆文龙》、《韩元山》等武戏的排练。1953 年冬因患脑溢血病逝于西安，西安易俗社为其举行了追悼仪式，终年七十五岁。

王武汉（1880—1937）　线戏演员。陕西省合阳县人，又名六八儿。他生性聪敏，自幼喜爱线戏。每逢村中或邻村演线戏，他是每场必到，看后回家边唱边敲，据说曾敲破其母的针线筐箩和小簸箕。十岁从师于北郭村梁双锁，十一、二岁便学会了不少节目。一次师傅为路井镇侯主事家唱戏，开演之际，师患急病，他立即救场，演出了《百宝箱》全本。主家与观众很满意。群众称他“十岁能，十一红，一十二岁便驰名。”六八儿不仅过耳不忘，而且摄取众长，自成流派。他的嗓音宏亮，以情注腔，擅长演唱悲壮、哀怨的“冤仇戏”。因之群众称他为“冤仇派领袖”。

六八儿还是一位虚心好学的艺人，每到一地演出，便拜访有知识的人和前辈艺人，向他们求教，并把听到的历史故事或乡间奇闻编成节目。如《和氏璧》、《两狼山》、《五灵庵》、《斩李文忠》、《人之初借钱》、《拣破米》、《寡妇要活》、《稀诧熬娘家》、《聂先生教书》、《考诗》、《秃子闹房》、《秃子尿床》、《挖蔓青》等。民国十八年（1929）他被陕西易俗社剧作家范紫东、孙仁玉请去，记录了好些剧目。易俗社保留剧目《夺锦楼》中“等信”一场里的大部分台词，都取自线戏《谪仙楼》中的“绝望”一场。民国二十六年病逝家中，终年五十七岁。

王麦才（1881——1965）　同州梆子演员。又名麦儿，陕西大荔人。工花脸。早年在袁老三、王学山戏班搭班演出，后在农村业余剧团排戏。1956 年由朝邑九三剧团去陕西省戏校任教，旋又到陕西省戏曲研究院。在《五雷碗》中，脚踩两个碗，右手持黑龙鞭。左手又端五个碗。随着手动，将左手中的碗一个一个投向空中，在碗向下落的一瞬间，用黑鞭把碗打碎，手、眼配合，表演干净利落，“鞭打五雷碗”便成了戏曲表演艺术的一个绝技。1965 年病逝，终年八十四岁。

袁鳌辉（？—1924）　西府秦腔演员。艺名抱抱，陕西武功人。工旦脚。早年在华庆班学艺，擅长闺阁旦、刀马旦。民国初年，武功县衙总管马魁因公差去西府，见袁技艺精湛，便将他接回武功，成立马家戏班。不久又把刘金库小戏班接来，他演旦脚，刘唱小生，搭档得体，配合默契。民国三年（1914），在观音洞演唱《杀狗》中的焦氏时，足下踩跷刚一个出台亮相，台下便掌声、哨声响成一片。一次演唱《观文》，把观众看得如痴如醉，竟使一折戏复演三次。有一次，他演唱《游西湖》中的李慧娘，当演到动情处，台下飞上彩绸一条，他很自然将红绸接上手腕，随之舞动绸扇，翩翩起舞，浑然一体，表演妙趣横生，使观众兴趣倍增，至今传为佳话。拿手戏有《杀狗》、《赶坡》、《回荆州》、《游西湖》、《观文》百看不厌。他识得人才，也倾心传艺。刘金库是他从跑台戏班接来，经他指点，成为武功一带秦腔名家。他待人谦和，乐善好施，为戏曲界所称道。民国七年班主马魁被人暗杀，他接任领班长，团结演

员，使这个戏班一直活跃在武功一带，在西府红极一时。民国十三年因病死于家乡。

张庆鸿(1881—1965)　汉调二簧演员，工丑，陕西商县人。十七岁入姚政广易社学艺。拿手戏有《三搜府》、《张松献图》、《黑云山》、《背娃进府》。尤以《张松献图》、《三搜府》称著。运用川、京道白自如，丑而不俗。人称"活眉毛"，闻名鄂豫陕甘。1950年京剧大师程砚秋来陕西考察戏曲，看了他的《献图》，给予高度评价。还赠他一件皮袄留念。1953年西北文联主席柯仲平来商州视察，看了《献图》，当场吟诗赞扬。1956年陕西省第一届戏剧观摩会演，他又以《献图》展览演出，得到一致称赞。他刻苦好学，汉调二簧常演的一百多本剧目，他全能包本。被演员们称作"戏包袱"，1955年发起组成了商洛新生剧团(现山阳县剧团)，并任副团长。1965年在商县病逝，终年八十四岁。



高培支(1881—1960)　秦腔活动家、剧作家。名树基，别号悟皆，陕西富平县人。幼年于私塾读书，后入陕西高等学堂学习，毕业后例奖"拔贡"。辛亥革命后，曾任陕西都督张翔初的总务府铸印官。后转入教育界，历任西安各中等学校，师范学校语文、国音、数学教师，并任陕西省图书馆长。注音字母制成公布后，他大力推广，是陕西地区最早讲授注音字母的先驱，对普及国民教育起了积极的作用。



民国元年(1912)，他同李桐轩、孙仁玉等人，同为易俗社的组织发起人，主张用办学校的精神和方法开办剧社，以期达到补助社会教育的目的。他在自述中说："化装讲演，所负责任，即是改良社会。改良即是革命，革命即是易俗。时间无停止，革命无停止，社会无停止，易俗无停止。"

民国初年起，高培支几度出任易俗社社长，都是受命于艰危之际，任重于多事之秋。民国八年一月，他被选为第四任社长时，正值军阀混战的年代，社会动荡不安，剧社营业锐减，债台高筑，等米下锅；民国十一年，担任第七任社长时，易俗社内部管理混乱，业务不振，演员思想浮动，无心演戏，而且有一部分人拉班出走，几有搞垮剧社的可能。高培支接理社务，即以断然手段开除了违犯社规，企图另立山头的闫宝华、何注易两人，遂使社风为之一振，演出逐渐正常，营业收入日益增加。民国二十七年元月，高培支担任第十一任社长，直到民国三十五年，历时八年，也是易俗社最艰难的历程。国民党乱抓壮丁补充兵源，演员深恐被抓，终日惶惶。加之敌机不时轰炸西安，还得疏散躲避，在乡奔驰。高决定白天疏散、晚上演戏。每天早晨发给每人十个馍馍，出城到十五华里远的东南观音庙村集中练功和排戏，晚上赶回城里演出。保证易俗社依然弦歌不辍。

高培支从事翰墨生涯，几十年来所写剧目计五十四个，常作演出的有《鸳鸯剑》、《夺锦

楼》、《二郎庙》、《亡国影》、《纨绔镜》、《人月圆》、《当头棒》、《宦海潮》、《鸦片战纪》、《公债热》、《侠凤奇缘》、《崖山泪》、《端阳苦乐记》等，或歌颂爱国英烈，或鞭笞社会蠹虫；或以细腻之笔描述青年男女冲破礼教藩篱的悲欢离合，或以委婉之词劝喻群众摒弃鬼神迷信，都深为群众所喜爱。他编写本戏，在易俗社的编戏史上，首推始元。《陕西易俗社第三次报告书》中说："本社开幕，李桐轩、王伯明皆有本戏，然篇幅皆不甚长；长本戏之编，自培支《鸳鸯剑》始。其为戏也，善以复杂之事实，错综变化，似将合而复离。意欲完而未尽。评戏者有"长 江大河、波澜壮阔之誉"。尤其是《纨绔镜》和《人月圆》两剧，社会反响强烈，一度出现了父携子、妻伴夫到易俗社，感谢这两剧对他们的教育：戒了烟、戒了赌，戒了嫖，改邪归正，促进了家庭的团结与和睦。培支自幼博览群书，知识渊博，所写剧本唱词，多有抑扬顿挫，悦耳动听之美。

培支治社极严，先后为易俗社制订了许多社规，并立了四字社训和八字守则，要求学生做到"勤、俭、洁、整"。提高了艺员人格，保障了剧社纪律。他为人耿直，不谋利禄、布衣疏食，泰然自若。他任社长职务，不支薪金，仅靠在其他学校教课的收入度日，生活十分清贫。邵力子主陕时，暗示他可以调动一下工作，借以摆脱他的窘境。他谢绝说："当县长，搞收税，不要说要铺保，就是请我，我也不干。我只盼望能够按时领到讲课的钟点费就心满意足了。"说毕即辞邵出门，邵为之动容，并亲送他离去。他具有爱国之心，乐于接受新事物。民国二十七年，在任易俗社第十一届社长时，丁玲带领"西北战地服务团"，从延安来到西安，进行抗日宣传，在国民党当局不予支持的情况下，高培支出于抗日救国之情，不仅租借了剧场，还在演出上给予很多支持，并赠送演出行头一套。

1949 年西安解放后，高培支欢迎党和人民政府接管了易俗社，任副社长，并被选为西安市文联委员、西北文教委员会委员，1950 年赴京参加了工农教育会议，光荣地受到毛泽东主席的接见。他对毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》学习认真，曾精读六次，并说作为编戏的指针，要学习一辈子。1960 年 3 月病逝于西安市，终年七十九岁。

王赖赖(1883—1967)　　同州梆子演员。陕西大荔人，工花脸。幼年同王麦才、朱林逢学艺。民国二十年(1931)和拜家红、朱林逢、罗士奎在合阳县成立民生社，并任教练。1956 年参加陕西省第一届戏剧观摩演出大会，演出《鼓滚刘封》，梅兰芳看后誉为"活张飞"。尚小云也说他是"一位字正腔圆难得的好二花脸"。1958 年，他绘制了一百八十多种花脸脸谱，在《陕西画报》上发表。演出主要剧目有《鼓滚刘封》、《夜过巴州》、《黑虎显魂》、《刺秦》、《艾谦传讯》、《马刚扑楼》。1967 年病逝于大荔家中，终年八十四岁。

陆顺子(生卒年不详)　　秦腔演员。工须生。原名高步云，陕西长安人。润润子的外甥，学有师承，不失规范，《祭灵》、《赵德胜带箭》等戏得其真传。民谚："陆顺子的《祭灵》带《巡城》，除了他舅谁也不行"。早年在榛苓社任教，后到三意社演唱，为该社须生台柱。以演衰派老生见长，拿手戏《大报仇》更具特色。嗓音不大，但苍凉沉郁，韵味深厚，做工精细

老练，面部表情丰富，《祭灵》的一段慢板唱腔和白须、白袍袖的上下左右摇摆舞动，恰似"满前场白蝴蝶飞舞"，创造出强烈的悲剧气氛和效果，被观众誉为"活刘备"。刘毓中经常跑到三意社专心看他的演出。何振中在《谈谈秦腔的唱腔》一文中很赞赏他的演唱。他的《广寒图》、《日月图》、《烙碗计》、《铁莲花》、《八件衣》、《卖画劈门》均有特色，为人称道。逝于家中，死因死时不详。



王绍猷(1883—1971)　秦腔剧作家、理论家。陕西富平人。民国七年(1918)加入陕西同盟会，参加过讨袁战争和护国运动，任职至旅长。民国十七年退出军界，解甲归田。延请两位专业剧团的乐工，在家学习秦腔音乐，以至精通唱腔、板眼，能敲会打，还能登台演出，二十世纪三十年代末加入易俗社，先后任总务主任、剧务主任。创作、改编秦腔剧本有《新忠义侠》、《铡美案》、《金光玉》、《拷红娘》、《紫霞宫》。《新忠义侠》根据碗碗腔《周仁回府》改编，揭露严嵩余党的暴政，四十年代初，在易俗社演出，影响较大。《金光玉》歌颂农民起义军李自成，演出后作者遭到传讯，戏被禁演。《铡美案》是流传广泛的改编本，由《闯宫》开始，经过《杀庙》、《告刀》、《前三对》、《后三对》，直到《铡美》，环环紧扣，一气呵成，至今活跃在舞台上。四十年代开始广泛阅读史料，实地考察，比较研究，写出七万字的《秦腔记闻》，对秦腔源流、历史沿革、编剧概要、音调板眼、伴奏乐器、著名演员等，都作了详细的介绍和考证。李约祉在所作《序》中，将此书与齐如山、徐慕云、欧阳予倩的著作相提并论，给予很高评价："余捧读一遍，如获至宝"，叹曰："有此贡献，今而后吾秦人无愧于剧界矣，吾易俗社可谓尽其责矣。"1971 年在西安病逝，终年八十八岁。

梁金玉(1883—1954)　汉调二簧演员。工丑脚，以乳名赞娃儿享誉，陕西安康人。青年时拜张庆常为师，范大德为参师，老旦、彩旦、大净均较出色。先后搭唐安泰班、德燕社、凌安云班，在汉中、商洛及四川北部流动演出。后来成了安康同心社的台柱。他善于观察模仿老年人走路及其他神态动作，化入角色的身段表情之中。拿手戏有《张松献图》、《龙凤旗》、《洋烟路会》、《李五吊孝》、《打龙棚》、《大郑宫》、《拾玉镯》、《七人贤》等。中华人民共和国成立后在安康汉剧团仍为演员，积极演出新戏。在《九件衣》中饰地主，《穷人恨》中扮老妈妈，新编历史剧《北京四十天》演牛金星，表演生动、形象逼真。《梵王宫》一剧花婆本属老旦行当，他却以净扮演，插上耳毛，开有脸谱，上台大步流星又不失老妪之态。演苦情老旦戏《双灵牌》，出场前先用细纸绳将鼻腔捅酸，唱到思儿时，眼泪鼻涕齐下。台风严正，做戏认真，角色无论大小皆一样对待，在《守扬州》中，扮演仅有四句台词的小配角也博得满台喝彩。1954 年因病去世，终年七十一岁。

王文鹏(1884—1953)　秦腔演员、工须生。原名双喜，民国后改称文鹏。生于陕西长安县东胡村。幼时，曾入私塾读书五年。十五岁时，因家贫不能继续，到西安西大街新秦



源盐店当学徒。清光绪二十六年(1900),陕西遭逢荒年,被商号辞退,家中生活窘迫,乃入本县南乡马超庙村太师洞内武秀才刘玉润所办的“鸿泰科班”(俗称窝子)学戏。本学老旦,兼小丑,与小旦福庆子、冉娃子等为师兄弟。当时科班教徒唯一督课方法便是“打”,不会了打,不好也打,错了忘了更要打,通称“打戏”。他经常挨打,右腿上有一个很大的伤疤,影响了他的武工。清光绪二十九年(二十岁)出师后,跟上花旦四川红(吴正商)所领的戏班到各县演出。王有天赋的好歌喉,因常替代本班须生“赖子”演戏(“赖子”常害胃病),后便改工须生。月得铜钱十三串(约合当时小麦三石),用以养家。宣统登基后,为表孝行,照例停止娱乐三年,全国艺人遭了灾荒,文鹏也不能例外,便回家困守。后来国际局势紧张,才将大孝三年改为三月,恢复了演唱,他又随班到渭南坂桥等地演戏,月得十五串。此后七、八年中,奔走江湖,边学边演,学会了不少新戏,也增长了戏剧知识,提高了演技。这在他的艺术生活中,是一个提高的重要阶段。

民国五年(1916),他搭入西安长庆社,月支一百二十元现币,与西安观众初次见面。因嗓音清润,为人称道。长庆社后改三意社,他为三意社台柱,因其演出上座率高,收入多,曾帮三意社渡过不少饥荒。民间有谚语说:“三意社没钱就烧呀”(指王文鹏演出的《火烧葫芦峪》),三意社如果有什么急务需钱,必出《葫芦峪》渡关。在此期间,王曾于民国十五、十六年,二十二、二十三年、二十八、二十九年,几次赴兰州,与十二红(旦)、石大喜(净)、麻子红(须生,本名郗德育)、刘金荣(须生)、陈镜民(正旦)等同台演唱。他外出期间,三意社经理聂金山的旧友给王文鹏家庭薪金。使王一回到西安,必先给三意社演唱。这个时期,王文鹏还在他的家乡东胡村自办过一个三民剧社,收有六十多个小孩,自己教学。因他要求过速,未能长期坚持而散班。四十年代,因年事日增,身体不佳,兼有吸大烟嗜好,气力不足,常患喘病,很少登台;但叫座力始终不衰,偶一演出,仍座无虚席。

王文鹏十分饱学,幼年因坐科挨打,受过严教,常奔走陕、甘两省演出,见过世面,戏路相当广阔,一生能演六十余本戏,最拿手的为《葫芦峪》、《洪羊峪》、《五子魁》、《金沙滩》、《假金牌》、《辕门斩子》等。他尤长于唱工戏,讲究一口气能将五音(即宫、商、角、徵、羽,与胡琴的五、六、凡、工、尺相合)唱全,一连唱十句,八句,可使音色完全不同。他的嗓音高、低、宽、窄齐全,运用自如。特别善用膛音,收发得心应口。大板乱弹,或撂板、耍腔,都能给人以淋漓尽致、轻松愉快的美感。演《葫芦峪》,擅用〔阴司慢板〕,唱《司马拜台》一场,大段唱腔表现了诸葛亮命在旦夕时有气无力的形象,成为范例,青年后学演出此剧,无一不效法王的唱腔。

中华人民共和国成立后,党和人民政府对他十分关心,他虽精神不佳,气喘难支,仍鼓起劲来继续登台演出。1950年,西北文化部曾派专人赴他家慰问,并给他送过几次生活补

助费。为了保留他的艺术，1951年夏，对他的《辕门斩子》、《金沙滩》、《葫芦峪》作了录音。不幸于1953年6月25日与世长辞，享年七十岁。

张德明(1885—1975)　西府秦腔演员、工须生。字保祥。陕西岐山县故郡寺乡人。从小家境贫穷，母亲给人锥帮纳底，父亲卖菜为生，儿童时代就遭到了失学的痛苦。哥哥在宝鸡“张万家班”演戏。六岁时，他也要去学戏，哥哥骂他说：“咱妈生了咱俩，连一个有出息的都没有！”张德明无法，只好回家。但学戏的意志，并没有改变。不久，他又托一位柳班长说话，终于进了戏班。哥哥为他立了几条规则：一、不准抽烟；二、不能赌钱；三、席不正不坐；四、不好的路不能走；五、不对的人不准交；六、一定要苦学成名，不能三心二意。他遵循哥哥的教诲，刻苦学艺，经过六年训练，不管是提袍、甩袖、亮靴底、吹胡子、瞪眼、耍纱帽翅、或是大翻、小翻、跌叉、吊毛，样样都会。清光绪二十六年(1900)，关中大饥，他转入“天顺科班”学戏。十五岁，一出《秦琼卖娃》和一出《回西岐》唱红了西乡，洋县、城固一带。人们给他送个外号叫“黑炭娃”，称他是唱、念、做俱佳的好“把式”。民国初年，返回岐山，长期担任高家大班(名永顺班)班长，长达二十余年，闻名岐山、风翔、宝鸡各县，人称“张班长”。1951年入岐山县剧团从艺。

张德明自小学唱须生，喜欢演文戏。唱、念、做均有特长。他的作派，独具一格，动作简炼、干净、利落。该细的时候，表演得特别细腻；该粗的时候，毫不拖泥带水。唱腔高昂、悠扬；道白极为清楚，抑、扬、顿、挫十分讲究。他演出的《秦琼表功》是一出很好的白口戏。念得字字清楚，句句有声，通过几长段有“金石之声”的道白和简炼、优美的身段、充分表现了秦琼的侠义气概。《斩韩信》是他拿手的唱功戏，充分展示了他唱腔高昂、悠扬的特点。此外，《拉骡子》、《伯牙奉琴》，都有独到之处。他能戏一百余本，西府秦腔中的须生戏，他几乎本本都会。

张德明德艺俱佳，一生授徒众多，1956年还被邀请到陕西省戏曲剧院传艺，给赵义平等人传授了跑马、打揪、骑骆驼等特技，并教习了《伯牙奉琴》等失传剧目。他说：“我不把我这些东西赶快教给娃娃，就是死了，也合不上眼睛。”1956年退休回到岐山原籍，1975年病卒于家，终年九十岁。

范大德(1886—1959)　汉调二簧演员。祖籍湖北省郧阳，生于安康县城，梨园世家出身(系瑞仁班领班范仁宝之孙)。从艺六十余年中，约半数时间为安康同心社的靠箱把式。该社创建与发展，与范关系甚大。他被社长凌成佑尊为“掌经人”和“戏口袋”，幼受其父熏陶，少年从艺，工丑脚兼演生、末、老旦诸行。他的表演精细、自如，道白功力颇深，表现力较强。如在《法门寺》中饰乡约刘公道，能抓住人物的奸刁、自私、残忍又愚昧庸俗的个性特征，戏虽不多，却演得逼真、生动，富有色彩。若逢其徒梁金玉扮演刘媒婆，二丑临台，默契配合，尽情发挥，联袂成趣，观



者称绝。他还在《法门寺》中饰演权臣刘瑾的随身内侍贾桂，把这个人物的奴颜媚骨和唯命是从的性格特征刻画得维妙维肖，入木三分。尤其运用京白读念状纸时，轻重缓疾相间。顿挫抑扬适度，字字送入观众耳内，在安康剧坛数十年中无人能与匹敌。在《赵义烤火》一剧中，准确地塑造了一个善良、纯朴、天真无邪，又略带傻呆的儿童形象，给人们留下深刻印象。1956年，参加陕西省第一届戏剧观摩演出大会，展览演出末脚戏《失火印》，饰白怀荣，获大会演出纪念奖。1959年病故时正值安康专区戏剧观摩会演大会召开，与会者及各界数百人为之送葬，乐鼓仪仗，场面甚为壮观。终年七十三岁。

苏长泰(？—1919)　戏剧活动家。字子和，陕西商县人。自幼喜欢戏曲，后长期在家乡及关中一带演戏。民国初年加入西安榛苓社，系须生演员，兼任教练。后与班主不和，脱离该社，于民国四年(1915)自己创办长庆社。招收了一期学生，出名的有阎国斌、刘光华、王绿林、王保兰、曹安民等人。其徒耶金山在外充当跑班长，在内照料家务，深得苏家欢心，苏民国八年在西安病逝前，因三子皆小，曾托耶金山掌管社务，耶不忘师恩，竭力而为，改长庆社为三意社。

苏有子三人，长子苏哲民，次子苏新民，三子苏育民。哲民、育民从艺，均成为秦腔一代名家。

拜家红(1887—1953)　同州梆子演员。又名拜同林，陕西大荔人。工武丑、须生。自幼爱好武术，跟同州梆子艺人学戏。民国初年在甘肃、青海演出，后活动于陕西东府一带。《时迁偷鸡》中的绝技"吊帽盖"，驰名同州一带，在群众中负有盛名。1953年到陕西省戏曲研究院工作。演出的剧目有《时迁偷鸡》、《孙猴盗扇》、《秦琼表功》、《老爷观春秋》、《马义滚钉板》、《下河东》、《卖画》，尤以《盗扇》、《偷鸡》著称。1953年病逝，终年六十六岁。

程海清(1887—1960)　汉调桄桄演员。工旦脚，人称"胎里红"，陕西洋县人。十二岁在祖父程万鹏的海兴班学戏。为"海"字班学生。民国初年，领戏班赴甘肃武都、四川成都演出，后病，牙齿脱落，改唱老旦。在海兴班和新民班两任箱主，并在化俗社当过领班长，任教于"兴"、"德"、"隆"、"俗"科班。1950年恢复新民社，在城固、西乡、洋县农村演出。后改为洋县人民剧社，担任名誉社长。1956年在陕西省第一届戏剧观摩演出大会上演出《火焰驹·打路》选场，获大会奖状。从1954年起，他组织老艺人先后挖掘整理汉调桄桄传统剧目七百多本。其中有《帝王珠》、《蝴蝶娘》、《福寿图》、《火焰驹》、《镔铁剑》、《赤金镯》、《梅绛雪》、《十王谱》、《游龙都》、《四莲梦》等，建国后被选为县人民代表，县政协委员，中国戏剧家协会陕西分会理事。1960年病逝于洋县，终年七十三岁。



杨老三(？—1955)　秦腔演员。工净脚，艺名八本黑，陕西礼泉人。早年在甘肃宁县太昌王四戏班学艺，随木偶、皮影班子浪迹江湖。民国十八年(1929)，同外甥清顺，麦顺

来陕西彬县定居。他的黑头戏，驰名陕甘两省，人们称“活包爷”。最有名的是包公戏，走到哪里红到哪里。艺术特点是：形象高大，气势宏伟，嗓音浑厚，吐字清晰，富有“将”音。做工戏一举一动都很认真，驰名的有《抱琵琶》、《斩单童》、《铡美案》、《王莽推磨子》、《游西湖》、《司马拜台》、《岳王卷》。他一生培养了不少演员，秦腔老艺人孙兴财、程宏俗、程生荣都受过他的教诲。1955年病逝家中。

吕南仲（？—1927）　戏剧活动家、秦腔剧作家。名津，字南仲，浙江绍兴人。清附生。任陕西省财政厅股长。民国八年（1919），加入易俗社，先后任评议长、社长、编辑。民国十二年十二月，任社长期间，热心举办易俗社十二周年纪念，改造房屋，装饰一新；适值从上海购回新箱，演出他特为编写的系列剧目《十二先生》、《十二戏迷》、《十二锦屏》、《十二金钗》等，庆祝活动热闹红火。第二年，鲁迅在西安讲学时，到易俗社看了他编写的《双锦衣》，认为“吕南仲以绍兴人从事编著秦腔剧本，并在秦腔中落户，很是难得。”（孙伏园《鲁迅和易俗社》）他编写大小剧本近二十个，有本戏《殷桃娘》、《双锦衣》、《金狮鼎》、《紫碧鱼》，折戏《花月简》、《端阳节》、《碎黑碗》。《殷桃娘》写楚汉相争时，殷通之女桃娘毁容改扮，同韩信一起灭掉项羽，为父报仇。《双锦衣》以金兵掠虏徽、钦二帝，宗泽起兵抗敌为背景，着重表现洛阳乡宦二女姜雪春、姜琴秋悲欢离合的故事。规模宏大，结构奇特，言简意赅，文采斐然。时人评论曰：“以其出身文幕，所记案情最多，所编戏变幻离奇，不可捉摸。”（《陕西易俗社简明报告书》）民国十六年病逝于西安。

王辅丞（生卒年不详）　秦腔剧作家。名象贤，字辅丞，陕西大荔人。毕业于陕西省法政专门学校，任陕西商南县长。在易俗社任编辑、社监、社长。编写剧本有本戏《一线天》、《比翼鸟》、《一磅肉》、《媚外镜》，折戏《假斯文》、《写白信》、《劝新郎》、《巧银匠》。《一磅肉》根据莎士比亚《威尼斯商人》改编，着重谴责夏洛克对金钱的贪欲，使他变得阴险、残酷，以至丧失了人性。这是较早地出现在我国戏剧舞台上的莎士比亚戏剧改编本。《比翼鸟》写宋素卿和沈步云合伙偷去邻居孩子的银镯，两家母亲的不同态度，结果一个金榜题名，鹏程万里；一个杀人放火，身死法场。《媚外镜》则以后唐石敬塘甘做“儿皇帝”的历史事实，告诫人们不可媚事外夷。《假斯文》、《写白信》、《劝新郎》和《巧银匠》，是一组讽刺小戏。作者以诙谐的笔法，或讥讽故作斯文，不孝老人；或揭露白字先生，借以骗人，或劝诫以才取人，不可貌相；或告人自食其力，不能想入非非，都是反映现实之作。

吴宝卿（1888—1957）　汉调二簧演员，工旦。又名少泉，陕西山阳人。七岁入山阳武大脚（女）三圣班学艺。天赋聪颖，入班月余即登台演出。九岁舞台实践，名声大噪。在关中演出时，三原大户吴寡妇（刘海文）除赠银资助外，又赠八抬大轿一顶。清光绪二十四年（1898），入京演出，被清廷诏进宫内演唱堂戏，慈禧为他挂了金牌并赏赐大量财物。光绪二十六年，八国联军占领北京，他拒绝为洋人演唱而返回西安。清宣统三年（1911），被鸣盛学社聘任为教练。培养了山鸣岐、刘鸣祥、张鸣峰、李鸣鹤、张鸣顺等演员。他的表演俏妙，

尤以《五家坡》、《汾河湾》、《桑园会》称绝。扮相俊丽，嗓音甜润，表演传神，亦擅跷功。民国二十八年(1939)，何如梧在《名伶吴宝卿传并序》中赞道："吴的艺术如一套天衣，无缝可寻；如一方宝玉，无瑕可指。所以能勾魂摄魄，能令人瞠目结舌。"曾创办日红班、洪卿班。1957 年于家中病逝，终年六十九岁。

朱林逢(1888—1969) 同州梆子演员，工正小旦兼文武花旦。陕西合阳人。民国初年。朱林逢在合阳与拜家红、王赖赖等人在一个戏班演出，后到陕北富县剧团。1956 年应聘到陕西省戏校同州梆子班任教师，培养了不少学生。由于他能唱能演，技艺娴熟，因而被群众誉为"迷三县"。他的功底十分深厚。直到七十高龄还能登台演出。《破洪州》是他的拿手好戏，所扮演的穆桂英，充分发挥了他唱、念、做、打的精湛技艺，在群众中影响很大。《白蛇传》也是他在群众中影响颇深的剧目。由于他文武兼备，白云仙由他一人演到底，其中的"水漫金山"，他能打得令人眼花缭乱，而在"断桥"一场又能唱得十分感人。1958 年陕西人民广播电台编录的《百名秦腔演员唱腔集锦》中收录了他晚年录制的《断桥》选段。1961 年退休回家，1969 年病故于富县茶坊镇。

田德年(1889—1978) 秦腔演员、工大花腔。陕西长安人。自幼家境清贫如洗，父母双亡，姐弟相依为命。为求生路，十四岁那年(清光绪二十九年(1903))背其亲姊，私自考入长安县郭杜镇香积寺德庆班。先学小生，因中途嗓子倒仓，被戏班淘汰，回家帮其姊操持家务。偶尔一次井边打水，他对着井口喊了一声，嗓子又出来了！且不是小生声音，而是一副满腔满调的花脸腔，从此他暗暗对井淘(练)声，三九三伏，坚持不懈，天长日久，收益非浅，村里的乡党们称赞道，"没想到这娃到淘出了一口花脸声，将来一定是个好唱家。"不久，他又回到德庆班从艺。改工花脸。民国十年(1921)，德庆班家世败落，箱底产业荡然一空，演员各奔东西。这时田德年已三十二岁，离陕赴甘，于秦宏班唱戏求生。不期一年又与陈景民(正旦)一同创办了新兴社，因他的花脸戏唱得出众，剧社亦红极一时。陈景民财成业就，分给他一半箱底，由他另领戏班演出。一年后班散，又到王义民等班搭班谋生，经常奔波于凉州、张掖、酒泉、武威、兰州、宁夏等地，整整熬过了三十多年。1952 年西北文化部组织西北戏曲赴京观摩演出团，他被邀请参加了第一届全国观摩演出，受到京都各界好评。同年受马健翎聘任到西北戏曲研究院演出并任教。



田德年的唱腔刚中有柔，柔中寓情，情中含巧，巧中出戏，吐字清晰，急缓得当，韵律规范，余味无穷；演唱方法讲究，虚实结合，抑扬顿挫，四声分明，以气打字，以字带声，以声传神，扬长克短，对秦腔花脸特有的"将音"、"膛音"、"傲音"、"罡音"掌握精当，运用自如。他的高音区域甜润明亮，中音区域宽壮浑厚，低音区共鸣有力。他的唱腔既以高昂、柔润、激越、严谨见长，而又以饱满、淳朴、豪迈、深情出名，给人以余音绕梁不绝之感。他不循旧法，

善创新调。为了克服秦腔花脸发声喉音过重、干嚎、硬吼、声嘶力竭的弊端，他采用以丹田音为主，辅用鼻音和脑音共鸣行腔，并善于运用运气和换气技巧，借字换气，明换暗偷，使其所唱腔调绝妙独特，他人莫及。

田德年会戏甚多，可演折戏、本戏一百余出，《三闯辕门》中的张飞，《玉虎坠》中的马武、《斩单童》中的单童、《苟家滩》中的王彦章、《于让剁袍》中的于让、《黄河阵》中的黑虎、《八义图》中的屠岸贾、《白叮本》中程咬金、《抱琵琶》中的王延龄、《红梅阁》中的贾似道等，个个都能演得栩栩如生。他尤擅包公戏，扮《铡美案》、《打龙袍》、《八件衣》、《赤桑镇》、《打鸾驾》等戏中的包公，各具特色，给观众留下了深刻的印象。1958 年到 1959 年，两次随陕西戏曲演出团赴京演出并巡回江南十三省，名声大震，粗犷火爆的秦腔花脸表演，引起大江南北观者的赞赏。刘少奇、周恩来、朱德、贺龙、陈毅、邓子恢、薄一波、习仲勋、谢觉哉等登台祝贺。周扬、田汉、曹禺、欧阳予倩、梅兰芳、马连良、荀慧生、袁世海等名家亦称赞他的花脸演法“很上味”。

田德年治艺严谨，平易近人，乐于提携后学。五十年代被选为陕西省第二届人民代表，西安市第二届政协委员。1962 年加入中国共产党，1965 年（七十六岁）退休。1978 年 8 月 27 日病逝于西安，享年八十九岁。

晋福长（1890—1965）　秦腔演员。工丑脚。陕西长安人。早年入长庆社学艺，出科后在三意社演戏。扮演小丑，以“说”见长，口齿流利，善说快板，诙谐幽默，风趣横生，素有“滑稽大王”之称。塑造了《红鸾禧》中的金二，《玉堂春》中的崇公道（见图）等喜剧人物形象，为观众所称道。他不但能说，而且有一副好嗓子，还能唱，和安鸿印演出的《十八扯》，运用汉调二簧演出的《天水关》和用河北梆子演出的《杀狗劝妻》，念唱俱佳，赢得了三秦观众的赞誉。1956 年以《捉鹌鹑》参加陕西省第一届戏剧观摩演出大会，获大会奖状。1962 年被接到西安易俗社养老，安度晚年。1965 年在西安病逝，终年七十五岁。



李　卜（1890—1966）　眉户戏演员。山西运城人，自小爱看戏，爱听曲子，后来搭入自乐班地摊子，两年后便能登台演唱，成为一个眉户剧的丑脚。民国十六年（1927），到了陕北，联合当年和他一起唱戏的演员，成立了一个眉户戏班社，担任班主。民国十九年，戏班解散，在富县瓦窑沟娶妻成家。民国二十九年应柯仲平的邀请，参加陕甘宁边区民众剧团，热心传艺。半年的时间，剧团就上演了第一个眉户现代戏《桃花村》。随后又演出了马健翎创作、导演的《两亲家》、《十二把镰刀》和《大家喜欢》。他是一个多才多艺的丑脚演员，虽不识字，但记忆力强，一个戏看两、三遍全能记住，还能按照自己的特长，编创出新的路子。他

演出的《张连卖布》、《盘店》、《卖线》、《四岔捎书》、《光棍哭妻》、《钉缸》、《男寡妇上坟》、《张古董借妻》都有自己的艺术个性。他还是一个唱做兼备的须生演员。在《二堂舍子》中扮演的刘彦昌和在《鞭打芦花》中扮演的闵德仁，无论在唱、念、做等方面都有独到之处。他演蒲剧和秦腔，也很在行。群众说："老李卜真是演啥象啥的好把式。"丁玲在《民间艺人李卜》一文中全面地介绍了他的艺术生平，并给他以高度的评价。说"他是一个革命群众艺术家"。1952年作为特邀代表出席了第一届全国戏曲观摩演出大会。1956年在陕西省第一届戏剧观摩演出大会上，获得荣誉奖状。同年因患高血压病，不能继续工作，回到富县家中，1966年逝世，终年七十六岁。

王　录(1890—1968)　关中道情演员。陕西眉县人。从小酷爱戏曲。因相貌丑(麻子脸)，戏班拒收。二十岁后，以打短工参加眉县下河寨道情班学艺。开始学唱道情，他天生一副好嗓子，又肯勤学苦练，后成为下河寨道情领班长，主工渔鼓兼演唱，民国十八年(1929)关中遭年馑，他卖艺乞粮，活动于秦岭山区及汉中一带，约五年。后回原籍眉县，仍坚持演唱，一次在北山演唱对桌(对台戏)被斗败，回来即重整队伍，亲自教侄儿王天绪苦学道情，使下河寨道情得以延续下来，他主唱的剧目以目连戏为主，还有《韩湘子出家》、《韩湘子传》和《大舜耕田》。主要活动于眉县、岐山、麟游、宝鸡县一带。1968年因病去世，终年七十八岁。

刘迪民(1891—1945)　秦腔演员。工正小旦，原籍湖北郧阳，寄居长安，西安易俗社第一期学生，早期的主要演员。他演出《杀仇》、《劫墓》、《吕四娘》、《殷桃娘》、《夺锦楼》、《韩宝英》颇见功夫。饰演慈禧太后，恍如其人。民国十年(1921)在汉口演出时，与刘箴俗、沈和中、路习易、马平民、刘毓中、苏牖民齐名。当时评论者认为：二刘一沈，缺一不可，二刘与王安民之《丹阳郡》可称三绝。而二刘"合之两美，离之两伤"。民国二十年后，主要从事教练和导演工作，成为老教练长陈雨农的得力助手，为易俗社培养后期各班学生做出了贡献。王绍猷《秦腔记闻》评论他说，"学有根抵，标谁典型，登场献技，鸡群鹤鸣"。民国三十四年病逝西安，终年五十四岁。



周　坛(1891—1963)　秦腔音乐演奏家。西安市人，出身于乐工世家。父亲、大伯父是汉调二簧琴师，二伯父是秦腔鼓师。十二岁时学会打鼓，并精心学习秦腔、汉调二簧、昆曲剧种曲牌。二十二岁(1913年)时，加入西安鸣盛社，担任鼓师。鸣盛社解散后随父回到家乡，靠卖艺度日，长达四十多年。中华人民共和国成立后，受聘于西安尚友社，担任乐队教练。是中国音乐家协会陕西分会、中国戏剧家协会陕西分会会员。1956年获陕西省第一届戏剧观摩演出荣誉奖。他有渊博的戏曲音乐知识，掌握了丰富的戏曲曲牌，特别在秦腔吹打乐方面造诣很深。从1957年开始，与青年音乐工作者李力通力合作，历时近六年，

整理完成《秦腔曲牌汇编》。共分六部分，包括弦乐、唢呐、海笛、昆曲、笙管的套曲达三百余首。1963年于西安病逝，终年七十二岁。

黄大架(1891—1951)　　汉调二簧演员。名黄治民，陕西白河县人。幼年丧父，十五岁在私塾读书时，背母私投湖北省郧阳县王大宝戏班，从师阮大奎学艺。寡母得知，约其舅父一同沿水而下寻找。是夜，湖北老河口正演《沙陀搬兵》，黄饰演小生李存元。戏毕，舅父跑上台，用绳索缚住双手，星夜押回白河县城。回家后先是毒打，又赶制铁镣一副锁住双脚，不得外出。黄无心读书，酷好戏曲，矢志不移，一心向往戏班。日久，乘家人看守渐懈，遂串通他人，砸开脚镣，二次出走。十数年后，已成为挂头牌的名演员。遂身着长袍短褂，乘坐花杆返回白河，"大架"之称由此而得。

黄擅长汉调二簧汉江派下河调，习用"边音"念唱，尤重白口戏。时人评：黄大架的《夜审潘洪》(饰寇准)，字清声亮，越审越有劲。他吐行腔，观众在较远处也能听得清晰明了。他演出三国戏颇多，故有"活孔明"之誉。记戏约二百余本(折)。他的主要活动区域为湖北郧阳，陕西安康、商洛一带及与河南交界地区。民国二十九年至三十六年(1940—1947)，主持白河新民剧团。民国三十七年，与湖北二黄演员吴小亨、佘明星等投陕西旬阳神合化妆团。1950年收编为安康军区文工团戏剧队，是年，入城演出新编戏《三打祝家庄》，他扮宋江，受到好评。后返回白河，于1951年病逝。终年六十一岁。

杨安荣(1891—1957)　　汉调二簧演员、领班长，工花旦、正旦。本名杨元德，乳名德娃子，陕西紫阳人。自幼即善唱紫阳花鼓小调，并喜尾随戏班学习二簧旦脚表演，族人多鄙视。十四、五岁时，因灯节扮采莲船娘子，遭母痛斥，遂离家逃往安康，拜著名演员王寿元为师，投汉中戏班学艺，不数年于汉阴县涧池铺演出时，得当地乡绅、名医徐海澜喜爱，遂收为义子，留其寓所传授文学、切磋艺技。每学一戏，徐必讲解剧情，帮助分析人物，斟酌台词。杨安荣能享名陕南汉水流域各地，与徐海澜悉心教诲是分不开的。

杨安荣扮相俊美。善于塑造青衣行当中不同身世、不同性格和环境的人物形象。他演青衣戏《背娃进府》、《赶坡》、《打枣》、《窖会》、《打樱桃》、《汾河湾》、《柳二姐逛会》、《活捉张三》时常说：这些戏，戏好唱，情难入，做戏要入情，以情动人，努力在做字上狠下功夫。如《打枣》一剧，他为柳二姐设计了一身南山妇女打扮，(包有头帕)手执长烟袋，冷上场，吃枣吐核的表演生动、活泼、情趣盎然。对柳迎春、王宝钏这类人物的塑造，着重在认夫后的一段情节上下功夫，表现出久别重逢的亲昵感，逼真自然，具有强烈的艺术感染力，给人深刻印象。另一类青衣脚色，如《教子》、《琵琶词》、《祭江》、《重台别》、《铁钉床》、《二进宫》等，他讲求以唱词动人。那清亮的吐字和凄凉的韵味，使人为之落泪，观众赞颂他是一位能叫人掉泪、也能逼人发笑的高把式。

民国十五年(1926)，与徒吴玉燕各取一字为班名，创建德燕社戏班。至民国三十七年，杨病重交吴主持，历时二十二年，是民国时期流动于汉中、安康、商洛及川北各地活动最

久，知名度较高的汉调二簧班社之一。他率先端正戏风，清除流俗。外出演出常随身跟班，但从不摆名角架子，礼贤下士，平等待人，在文艺界享誉甚高。1957年因病逝于家中，终年五十六岁。

姚应春(1891—1956)　剧社茶房经理兼外交秘书。陕西省长安县五台留村人。民国初年入陕西易俗社当夫役、茶工，后与同仁李子余、张鹤年、介锦堂等合办茶房。民国二十二年(1933)，易俗社改修剧场，他筹资新做了五人一座的红条排凳及坐椅，供社方剧场免费租用，并借剧场演出卖茶水、瓜子等，一直合作到民国三十八年，将茶房财产无偿交公。他在历任茶房经理期间，待人宽和、财务公开，故有"管鲍遗风"之称。茶房对社方承担义务服务，打扫卫生，支应社方训练，供应开水、洗脸水，跑差事，都安排得叫人满意。民国二十七年后，兼任了社方外交(后为外交秘书)，及抗日后援会理事，戏剧公会理事，无论筹办戏剧坑日，救灾义演或应酬军、警宪兵等种种意外的剧场滋扰事端，总是赴艰履险、挺身而出，四方奔波周旋。他口词饶趣，应接平和，一经他出头交涉，"风潮巨浪"即可平息。民国二十九年，日本侵略军夜袭西安，易俗社剧场和宿舍西楼被炸，消烟弥漫，高培支社长如坐针毡，忽有四五个宪兵入社，声言抓"放信号弹的汉奸"，搜出高培支看书用的"放大镜"，诬为汉奸所用的对空"反射镜"，当即要捕高社长，姚应春与杨福治，怎么解释，宪兵总是不信，无奈当夜姚替高入宪兵队受拘审查，民国三十四年，因"战干团"组织抢劫剧场观众存放自行车滋事，踩死观众十七人，震惊古城，亦由他代表受拘审查，传讯过堂，妥善处理。演职员工的婚丧大事，他亦是事无巨细，全力以赴地奔走各方。耿善民从兰州病逝回至家中，江湖艺人黄金华死无葬费，他请求社方付资，亲自料理安葬。在西安白色恐怖下，他与地下党人王超北、吴伯畅等人，交往颇密，通过观剧、玩牌、多方掩护。1949年西安解放后，他虽然已逾花甲，还抱病亲赴甘肃、耀县、西安等地，邀孟遏云、孟光华、萧若兰、宁秀云、王文鹏、晋福长等老艺人入社工作。姚应春1956年10月病逝，西安文艺界还举行了座谈悼念活动，马健翎、李正敏、封至模等多名知名人士参加，同赞姚为易俗社的好"外交"，好"后勤"。

凌成佑(1892—1963)　汉调二簧演员、戏曲活动家，乳名有娃子，艺名凌安福，陕西安康人。十六岁入安康"范驴子"戏班，拜刘福林为师，工正旦未满师即登台演出。辛亥革命后入魁泰班，去四川广元、保宁一带演出，拜识旦行名伶康双全、柯三娃，执弟子礼，学得《三娘教子》、《三官堂》、《落花园》、《回娘屋》。民国八年(1919)，邀集流散演员组建同心社，在鲁班庙售票演出。五年后各路演员纷纷归附，名流荟萃，阵容壮观。对演员来者不拒，去者不留，按劳分帐，赏罚严明，前后进出数百人次，上演剧目三百余本(折)。为提高上座率，别出心裁，倡演"提纲连台本戏"，早上说戏，晚上演出，演员抓住大概情节临场作戏。如《慈云太子逃国》、《粉妆楼》，连演多日仍很叫座。破陈规收女学生钟玉凤、郭玉莲为徒。1950年同心社与自乐社合并成立安康人民剧院。1959年退休后，口述传统剧目数十本，绘制脸

谱，提供汉调二簧艺术不少资料。1963年病逝安康，终年八十三岁。

曹洪山(1892—1965)　　汉调二簧演员。工红生，处号懒王，陕西安康县人。十二岁出家学道，道名崇培，曾云游武当、峨嵋唱经修练。因酷爱汉调二簧戏曲，二十二岁离开山门投安康县梅子铺皮影班，拜二簧演员刘福林为师，工生脚，后搭大戏班，于汉中、安康等地演出。民国十一年(1922)，安康同心社建立后广纳名角，曹往投，不久亦为"靠箱把式"，并鼎力辅助凌成佑管理戏班，建国后转安康人民剧院(安康汉剧团)直至故世。曹将修道吟经的"应付韵"，巧妙地融合于戏曲唱腔之中，产生了韵味悠扬、浓郁、独具特色的艺术效果。他天生一口"边音"嗓门，比一般人唱调高出五至八度。在构成声腔旋律时以四度、六度乃至八度向上扩展，形成别具一格的唱腔风格，而且随意哼唱亦成佳曲，故能迎合新老戏迷们的审美需求，多有推崇与随习者。代表剧目以红生戏为主，如《挑袍》、《下河东》、《闹金街》、《盘貂》、《挡曹》等备受欢迎。"东华帝君下天堂，脱化人间曹懒王，经韵功底边音唱，看戏全凭听声腔"。这首民间口头传颂的诗句，就是对曹洪山唱腔艺术的美誉。1960年前后又为安康专区戏曲发掘组提供亲身经历和见闻的戏曲活动史料及音乐唱腔等资料数万字，口述汉调二簧剧目数十本。为戏曲事业的改革发展作出了贡献。1965年病逝于安康，终年七十三岁。

陈忠洪(1892—1964)　　汉调二簧演员、教师，工丑。本名福美，字润斋。陕西山阳人，民国二十五年(1936)迁居柞水。九岁入三原刘敏文汉调二簧班学艺，历时三年。在《过二关》、《背娃进府》、《王瞎子闹店》等剧中所扮脚色，妙趣横生。在声腔上，吸收徽调唱法，又有创新。专工丑行，生、末皆通，被称为"内外红"。演员们送他"陈满子"外号。民国四年，被鸣盛学社聘任为教练。1950年应聘西安大众剧社教练。同年，程砚秋来西安考察，专访了他，并索取汉调二簧脸谱及剧本。1955年商洛新生剧团成立，应聘为该团声腔教师。1956年当选陕西省政协委员。1959年调任陕西省戏曲学校汉剧班教练。1963年省戏校汉剧班移交安康，他随班继任。1964年因病逝世，终年七十二岁。

耶金山(1893—1944)　　戏剧活动家。蒙族，陕西长安人。幼年学唱秦腔。清光绪三十三年(1907)，加入西安长庆社，开始经管杂务。后来充任"跑班长"，日益显示出组织才干，深得班主苏长泰的赏识和信任。民国八年(1919)，苏长泰病逝，继任三意社社长。"经营什度，较苏(长泰)过之"。(封至模《陕西四年来之戏剧》)在他当社长的近二十年间，聘用了社会上一批秦腔名老艺人王文鹏、李云亭、陆顺子、王德孝、杨金声、安鸿印、骆福生、张寿全、和家彦、何振中等，培养了三期学生，出名者有苏哲民、王庆民、冯庆中、姚鼎铭、李益中、姚裕国、苏育民、屈振华、郭育中、张镜堂、王庆林、田玉堂等，加上第一期学生刘光华、阎国斌、曹安民、张绍健、田玉兰、朱俊青、王绿林等，演员阵容整齐，新剧目层出不穷，经营



有方，与易俗社成鼎立之势。民国二十七年初，由于三意社的产业问题，社内发生重大纠葛，耶金山不得不脱离剧社。是年将社务移交苏长泰长子苏哲民。民国三十三年病逝于西安，终年五十一岁。

符瑞亭（1893—1969）　剧作家。字新勇，绰号"符大胆"，陕西兴平人。早年参加同盟会，宣统三年（1911），参加辛亥革命。民国五年（1916），袁世凯称帝，积极参加反袁运动。民国十八年，关中大饥，他作为饥民代表，奔赴省城为民请命。一天黄昏，他在西安拦车请愿，在当时陕西省主席宋哲元面前，失声哭诉兴平灾情，请求拨粮赈济。饥民得以救济，遂得"符大胆"的称号。他秉正律己，直言敢谏，见官不求，遇财不贪，喜爱戏剧，能编写剧本。剧作有反映黑暗官府迫害良民的《湘君泪》；有宣传抗日救国的《虎口团圆记》；有反映渔民疾苦的《渔民恨》；还有讽刺鞭挞乡绅逢迎官吏的《王灭黑告状》等。后创办丕吉社，专演自编的新戏。中华人民共和国成立后，为兴平县政协委员。1969 年病逝于兴平，终年七十六岁。

王孝前（1893—1956）　线戏名演员。又名天德，艺名十三娃，群众俗称"孝儿"，陕西省合阳县人。家境贫寒，自幼跟随戏班打杂干活。后跟盲琴师王天堂学线戏，十三岁便登台演出《梅花簪》、《花柳林》。后又拜名演员六八儿为师，继承了师傅的艺术特点。口齿灵巧，字清声亮，感情丰富，擅长于唱"冤仇戏"，演唱时声情并茂，能强烈感染观众，深受群众欢迎。他的记忆力强，连折带本能唱一百一十多出戏。他的拿手戏有：《和氏璧》、《周仁回府》、《白汉衫》、《马壮借粮》、《白玉钿》、《削平剑》、《紫霞宫》、《花柳林》、《昭君和番》等。

民国二十三年（1934）和 1951 年，曾两次赴西安演出，名噪古城。1955 年 4 月随"晨光线剧社"参加全国第一届木偶皮影观摩演出大会，演出《打金枝》、《周仁回府》两剧，获得好评。省电台录制了王的《打金枝》唱段。1956 年参加"陕西省第一届木偶皮影观摩演出大会"，荣获演员一等奖。同年病逝家中。终年六十三岁。

邓天满（1893—1942）　汉调二簧演员，陕西汉中人。十四岁入"天泰科班"学戏，工大净，由于他勤学苦练，锲而不舍，很快就成为该班的顶梁柱。他演过近一百出戏，塑造了许多性格不同的舞台形象。如《忠义堂》中的李逵，《华容道》中的关羽等。他嗓音宏亮，唱腔圆润，表演生动逼真，深受观众欢迎。扮演《大回朝》中的闻太师，每唱至"奉王旨意征北海，得胜回朝把主家求见"两句时，总是满堂彩。在演《捉放曹》中曹操杀吕家数口后，他运用了大幅度的身段，表现搜索、疑虑的动作既形象又逼真，把曹操杀气腾腾、凶狠狰狞的面目表现得细致入微。民国六年（1917），二十四岁时，担任了班主，将"天泰班"改为"兴汉社"，与著名演员王寿春同台演出，使戏班再次兴旺。一生为汉调二簧培养了许多后起之秀。如毋兴堂、贺国斌、刘玉秀、杨正全等。二十多年中，他台上无戏不演，台下无事不管，带领戏班走遍了陕南、川北等地。终因劳累过度，于民国三十一年在西乡县私渡河演戏时死于戏台上，终年五十岁。

周老四(1893—1943)　汉调二簧演员。本名周瑞年,艺名周安玲,习称俗名周老四,陕西紫阳人。十三岁学戏,拜罗老旦、张老旦(名均不详)为师,于紫阳、安康等地演出。周家系富豪大户,唯周老四家贫穷,族人都恨周老四唱戏败坏了门风,唆使其父严治。其父趁周老四回家之际,给他戴上脚镣,关在家中不许再外出唱戏。约月余,幸得表兄说情保出,遂于周家油房做工。不久,他又乘机跑至安康一带,先后在龚安廷、唐安泰、杨安荣等班唱戏,名扬汉阴、石泉、安康、平利、白河、汉中等地。他擅演武生,人称"活周瑜"。中年嗓音失色,又病失左眼,改演大净。他贯用的"抬眉"、"缩肩"等节奏强烈的"大朴头"花脸动作,深受观众喜爱和同行们的赞许。著名艺人雷鸣震曾说:"周老四是一员将啊,浑身都是戏"。擅演的《传枪》、《伐策》、《摘梅》、《马探》、《红逼宫》、《伐子都》、《牧虎关》等戏在观众中影响较大。民国十八年(1929),返回紫阳涧河,主持当地"化俗社"自乐班,开展业余二簧演唱活动,传艺授徒,间断演出,安度晚年。于民国三十二年病故,终年五十岁。

封至模(1893—1974)　戏剧活动家、教育家、导演、戏曲作家。陕西西安人。出生世代书香家庭。民国十年(1921),就学于北平国立艺术专科学校,专攻美术。在校期间热爱话剧艺术,与剧作家李健吾同台演出了《幽兰女士》、《一元钱》、《是人吗》等剧,他饰演女主角。后请当时北京著名京剧票友王寿山传授青衣、花旦戏,演出了《五典坡》、《三娘教子》等。民国十一年,暑期回西安,加入了李游鹤、王鼎臣组织的京剧票友班社,登台演出。返京后,又拜清廷供奉老伶工李宝琴(青衣花衫)为师,教做工,传秘本,并与话剧、京剧界人士共同探索提高戏曲表演艺术质量问题。民国十九年,加入易俗社,负责艺术教育。民国二十年,日本帝国主义发动了"九·一八"事变,举国震愤,他以岳飞抗金的故事,编导《山河破碎》、《还我河山》等戏,由易俗社甲班学员演出,呼吁抗战,激励民心,发扬爱国主义精神,在北京演出,受到各界热烈的欢迎和赞许。民国二十六年,脱离易俗社,与当时旅陕京剧名流刘仲秋、郭建英、徐筱汀等筹办夏声剧校,后又创办省立剧校、上林剧校和晓钟剧校,为戏曲培养了大批人才。中华人民共和国成立以后,先后任西北文化部戏曲改进处副处长和西北戏曲研究院训练班主任,参与了西北流行剧目的审定和西北第一届戏曲会演等工作。为戏曲改革,培养新一代戏曲艺术人才做子大量的工作。在舞台的净化及服饰、化妆方面,吸收了京剧之长,对秦腔进行了革新。编写的剧本有《山河破碎》、《还我河山》、《蝶哭花笑》、《烛影斧声》、《箭头鸳鸯》、《赤壁鏖兵》、《龙门寺》、《奇双会》、《回到祖国来》、《宇宙锋》等。在戏剧教育方面,培养的秦腔演员,可以说是遍及秦陇。刘毓中、苏育民、苏蕊娥、萧若兰、孟遏云、王天民、李应真、马蓝鱼都得到过他的指点和教益。

1957年以后,陆续写出回忆秦腔名老艺人润润子、刘立杰、王文鹏、党甘亭、李云亭、陈雨农等文章,为研究清末和民国秦腔剧种史提供了极为珍贵的资料。1966年文化大革命开始后,因受到冲击和批判,在西安无法生活,后到南京,住在儿子家中。1974年8月8日在南京病逝,终年八十一岁。

樊礼三(1894—1962)　弦子戏演员，原名樊兴平。陕西省平利县人。出生于贫苦农家，十四岁时，父母双亡，轮为孤儿。因生活所迫，便成天跟着王国顺的皮影戏班，帮艺人们端茶、倒水、引路、打杂，借以混饭糊口。时日一长，便对弦子戏曲产生了浓厚兴趣。他暗下功夫，偷偷学戏，强记戏文，练习唱腔。后被拦门师傅王国顺发觉，怜惜他勤快听话、潜心学戏，又有天生的一副好嗓子，于清宣统二年(1910)正式将他收为徒弟，并取名为"礼三"。

礼三生性聪敏，记忆超群，从师四年就能接替师傅拦门耍签。随师搭班，连续演出整整十年，直到二十九岁才另置戏箱，建班立业，拦门主演。主要活动于平利、镇坪、旬阳及湖北的竹溪、竹山一带。其艺术特点是：唱念兼优，感情丰富。嗓音亮，音域宽，音质厚，韵味浓，行腔婉转甜润，擅长演唱悲壮哀怨、慷慨激昂的"冤仇戏"和幽默活泼、情趣横生的"花柳戏"。最有影响的剧目是："《蝴蝶杯》、《龙凤配》、《忠孝义》、《恩义亭》、《九莲灯》、《赶潘》及《沽酒》等。

1956年。樊礼三首将弦子腔传统剧《沽酒》带进省城，参加了"陕西省皮影、木偶戏曲会演"，荣获了演出一等奖。1957年赴安康地区戏剧挖掘组，汇集整理了弦子戏传统剧目一百二十八本，省艺研所至今还保存有樊礼三献出的八本弦子腔传统戏(手抄本)。1958年，樊礼三应聘到平利县剧团当师带徒，培养青年演员，并大胆改革，与该团葛天民合作，将弦子腔皮影戏《沽酒》改编为《三石二两七》搬上大戏舞台，由人扮演。1960年参加了陕西省新搬上舞台戏曲剧种汇演，受到大会表彰和奖励。陕西省广播电台还为该剧的唱腔录了音，并多次对外播放。1962年因病逝于家中，终年六十八岁。

魏甲合(1894—1976)　西府秦腔演员，工须生兼净脚。艺名魏明山，陕西宝鸡人。十三岁时随长兄魏根子入聚顺社学戏。须生、花脸、武丑均演得出色。唱腔、念白、音韵和谐动听，架子功底扎实，优美动人，尤以帽翅、甩发、口条诸功及各种翻、打、扑、跌技巧见长。民国九年(1920)，曾在陇县顺义班搭班演出年余。后复被邀回聚顺社，成为该社的台柱子，为西府五大班长之一。从艺近七十年，演了近百本(折)戏，塑造了许多不同的舞台人物形象。如须生戏《辕门斩子》中的杨延景、《春秋笔》中的吴承恩、《状元媒》中的吕蒙正、《草坡面理》中的岳飞；花脸戏《怀王搜府》中的晋怀王(见图)、《黄河阵》中的黑虎、《碧天院・搜府》中的庞涓；武丑戏《时迁偷鸡》中的时迁。扮演晋怀王时，用"倒拉翎"、"虎抱头"皱眉瞪眼的架势，把晋怀王奸刁凶顽的性格特征和穷凶极恶的内心情感，表现得淋漓尽致。扮演时迁时，使用"倒挂金钩"、"搭空桥"、"拿空顶"，以脚技换帽等幽默、滑稽、干净利落的特技，均有独



到之处。在花脸的唱腔中，吸收须生唱腔的特点，糅进传统花脸的僗音。中华人民共和国成立后，加入扶风县人民剧团。口述西府秦腔传统剧目一百余本(折)。1955年陕西省文化局邀请西府名老艺人在西安会演，他演出《怀王搜府》，连演三场，获表演一等奖。1956年任宝鸡市西路秦腔队副队长。1956年陕西省第一届戏剧观摩会演大会特邀老演员展览演出，获演出奖。1976年在宝鸡病逝，终年八十二岁。

张五常(1894—1951)　老腔演员，长于净、须生戏。陕西华阴县人，其父张坤儿是名冠二华、潼关一带的老腔演员；喜爱老腔戏的小五常却处处留心，偷经学艺，乘父不在家时独自操琴苦练。有一次，父亲外出，年仅十六岁的小五常手捧月琴，放开歌喉，弹唱了一段戏，适逢父亲归来，从远处听到他那浑厚宏亮、激情奔放、入耳中听的唱腔，引起其父的欢心，便支持并教导儿子学艺。在其父的培育下，他很快掌握了老腔戏的演唱技艺，十八岁便登台演唱。

张五常演过的节目有五十余本，影响较大的有：《下南阳》、《出五关》、《柳河川》、《借赵云》、《取西川》、《反平凉》、《刘秀走南阳》、《五虎投唐》、《长坂坡》、《王文秀访永宁》、《敬德投唐》、《收姜维》、《定军山》、《临潼会》、《黄飞虎反五关》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》等三十余本。其特点为：以秦琴感人，唱腔豪迈而悠扬。在演唱中，能把高亢雄壮，激昂慷慨的唱腔与旋律优美、婉转悠扬的音乐演奏紧密地结合在一起，依腔贴调，悦耳中听。

他在四十余年的演唱实践中，继承和发扬了老腔戏的优良传统，博得了广大观众的赞扬，成为名扬秦、晋、豫三省，艺冠关中东府地区的名艺人。1951年因病逝于家中，终年六十七岁。

杨保喜(1895—1957)　秦腔演员，工丑脚，艺名大麻子。陕西武功人。自幼在武功择林社学艺，初学二丑，聪明好学，尊重师长，刻苦练功，两年后初露头角。后因该社大丑嫉妒，又值荒年，便弃艺改行，去兰州，在秦腔剧院烧水，一面谋生糊口，一面偷经学艺。当时，该院大丑(四川人)演技出类拔萃，他便拜为老师，利用闲暇时间，模仿其声腔表演，学会了《击水》、《打草鞋》、《张松献图》、《捉鹌鹑》等戏，演出后，轰动了兰州城。

民国二十六年(1937)，由兰州返陕，在三意社搭班演出，他的《打草鞋》、《捉鹌鹑》、《张松献图》等喜剧，红极一时，各地纷纷邀请演出。民国二十七年，应武功秦声社之邀，并和善鸣钟、李琼田，刘易平等名演员合作，他演出的《春闱考试》、《辕门》、《女杀四门》、《三盗九龙杯》等戏轰动西府。随后，曾在泾阳易风社、长安、周至、咸阳、蒲城、渭南一带搭班演出。他唱腔圆滑，道白流利、有力，大段念白不仅能连贯紧奏，一气到底，而且抑扬顿挫，跌宕分明。如《张松献图》，他运用评书贯口的手法，把张松见张飞、赵云、刘备、诸葛亮时的大段台词，以地道的川话，吐口而出，滴水不漏，风趣别致，令人欢娱。他台风严谨，演技不凡，滑稽幽默，丑而不俗，唱做兼优，驰名秦陇。

1955年入临潼剧团，1956年参加陕西省第一届戏剧观摩演出大会，主演《三上殿》，获

得演员一等奖。回临潼不久，就身染重病，于1957年病逝，终年六十二岁。

谢迈千(1895—1978)　秦腔剧作家。名镇东，字迈千，陕西西安人。长期在山村小镇教书，后得岳父孙仁玉的资助上了大学。民国十三年(1924)，毕业于西北大学。曾任陕西省教育厅科员、省建设厅秘书，兼易俗社文化教员、编剧。编写剧目六个。有抵御外侮的《红粉青萍》，文鸯单骑退魏兵的《禾嘉城》，揭露封建统治阶级内部矛盾的《七步诗》。特别是大型秦腔历史剧《淝水之战》，通过历史上东晋与前秦之间的战争，歌颂了谢安敢于抵抗强暴、保家卫国的爱国精神，揭露了符坚侵略成性、滥施淫威的狼子野心，有着较高的思想性和艺术性。此外，还编写了秦腔历史剧《于谦》、《林冲》。整理、改编传统剧目《状元媒》、《柳毅传书》。参与《三滴血》和《火焰驹》的改编，1958年和1961年分别由长春电影制片厂和西安电影制片厂搬上银幕。1965年退休，1978年在西安病逝。终年八十三岁。

杜文书(1896—1981)　汉调桄桄演员，工丑。诨号"黑熊"，陕西南郑县人。民国七年(1918)，入"文化科"学艺，他先学大净，后因嗓子"倒仓"，遂改学丑脚。杜在艺术上有创新精神，不墨守成规。他不但很好地继承了其师名丑王庚子的艺术风格，而且有所发展。在许多传统唱腔板式、表演程式的运用上，他根据自身条件，另行设计，扬己之长，避己之短，更符合人物性格，形成了自己的艺术风格。他专攻丑行，塑造了各式各样丑脚人物的艺术形象。如《双合儿》中的唐裁缝(老丑)、《张松献图》中的张松(文丑)、《偷鸡》中的时迁(武丑)、《梵王宫》中的耶律寿(公子丑)、《盗银壶》中的邱小乙(贼丑)，《花儿骂相》中的花儿(贫丑)等。他们虽然都属丑行，但通过他独特的表演技巧，使各个人物的性格、情感不同，神彩各异。他还有"吊帽盖"、"耍火"等特技，在汉中人民心目中享有崇高的声誉。

1956年陕西省第一届戏剧会演，饰演《张松献图》中的张松，获荣誉奖状。曾任南郑县第六届人民代表，南郑县政协委员。1981年因病逝于家中，终年八十五岁。

唐二瓜(1896—1952)　西府秦腔演员，工须生。陕西宝鸡人。少时学艺于长武、凤翔一带戏班。民国二十六年(1937)，入蔡德江戏班，为其领班八年。以官衣须生戏见长，如表演"三廉戏"，《八件衣》中的杨廉，《玉凤簪》中的王琏，《法门寺》中的赵廉；《辕门斩子》中的杨延景；《双熊梦》中的况钟及安工老生《烙碗计》中的刘志明等人物，均甚出色。嗓音浑厚，唱腔优美，善用鼻音，擅于恰当运用秦腔板路，设计各种悦耳动听的唱段。表演动作细腻，形象逼真，且长于表现发自人物内心的喜、怒、哀、乐等各种感情。为西府五大班长之一。1952年病逝。终年五十六岁。

杨金声(1896—1966)　秦腔演员，工青衣。陕西长安人。幼年在长安清化社学艺，后搭入德盛班，与田德年、王德孝、陈德长为同科兄弟。在三意社演戏多年，和王文鹏、陆顺子、和家彦同台演出。嗓音虽不甚佳，但咬字真切，行腔委婉，做工质朴细腻，感情炽烈纯真，以演悲剧见长。代表剧目有《抱火斗》、《压发》等，尤其《四贤册》更为精湛，唱得凄凉悲

苦，感人至深。中华人民共和国成立后，在尚友社任教。1956年参加陕西省第一届戏剧观摩演出大会，获大会奖状。在西安秦腔名老演员展览演出中，曾演出过《四贤册》，获得戏曲界和观众的好评。1966年在西安病逝，终年七十岁。（见右图）



刘毓中（1896—1982）　秦腔演员，工须生。字秀山，清光绪二十二年（1896）十月十一日出生于陕西临潼雨金镇粉刘村。自幼务农，十四岁曾在临潼雨金镇杂货铺当学徒。从小受其父亲刘立杰（艺名木匠红）的艺术熏陶，酷爱戏曲。民国六年（1917）冬，十六岁时考入陕西易俗社学艺，为该社第二期学生。当时他年岁大，筋骨硬，嗓子差，论条件并不算上乘，连他父亲也认为他不是块好料子，故不被人重视，开始多是演院公、衙役等配角。毓中并不因此灰心丧气，下死心刻苦磨炼，以勤补拙。他常以“人以十回，己以百回”告诫自己。



老师说他身架不好看，夜静更深。他在月亮下练，审查自己的身架；台步缺功力，他出外演出，跟着牛车练台步，跑圆场；眼睛无神，呆板，晚上点着香头练，中午对着太阳练。靶子功、耍枪花、舞大刀，身上常打得青一块、红一块，也从不停歇。他学《上煤山》，为了练甩发、摆胡子、舞剑穗和跪步，整整一个冬天，天不亮就在院子里跪步甩发走圆场，膝盖被磨得几次脱皮。他虽勤奋好学，仍未引起老师的重视，排演不上重要角色。他仍不气馁，又采用偷经学艺的办法自学。他的父亲到易俗社任教，给同学傅醒民排《卖画劈门》，他在一旁偷学，傅未学会，他却学会了，连他父亲都未料到，还叫他给傅说戏。名须生李云亭在易俗社主要教须生，他偷偷学会了李的拿手戏《拆书》、《逃国》、《杀驿》、《宁武关》、《探监》等。一次社里挂牌演出《宁武关》，左醒民因故误场，刘立即化 妆上场，虽未扮演过，但早已偷学到手，心中有数，上场后，不慌不乱，熟练自如。教练长陈雨农当时在台下大为惊奇，亲自喝采，并送了他一个“胆大红”的绰号。李云亭更是赞许，遗憾自己以前没有发现这个人才，立即把他列为重点，主角戏接踵而来。饰《周仁回府》中的周仁、《霍光回府》中的霍光、《韩宝英》中的石达开，《双诗帕》中的李白等，独步一时，令人刮目相看，从“竹根”一跃而为台柱。

刘毓中唱腔宽宏深厚，酣畅淋漓，有满宫满调之美，常用大段哭音乱弹，震慑观众。他做派大方，摆须、摇头、颤身、甩袖无不称善。他的戏路较宽，文武须生兼备，尤擅衰派老生，被誉为秦腔须生“泰斗”。他能戏甚多，久为称道的有二十余出，他所扮演的《卖画劈门》的白茂林，《走雪》的老曹福，《大报仇》的刘备，《三滴血》的周仁瑞，《周文送女》的周文，均堪称绝唱。京剧名家马连良说他是“衰派老生中一绝。”他的正生戏、小生戏、红生戏也各有独

到之处。在《殷桃娘》中扮演楚霸王项羽，运用红生行当的特点，吸收花脸的唱念及工架，新颖别致，誉满西安，曾有"活霸王"之称。民国十年赴汉口演出，曾得到欧阳予倩的赞许。民国十七年，离开易俗社，到三原其父所办的秦钟社担任社长兼主演，主班多年。民国二十一年，秦钟社解体，他召集部分演员，另建新声社，民国二十二年后，赴陇县、平凉、兰州、天水、宁夏等地演出多年。民国三十五年，重返西安，临时在三意、尚友等社搭班演出，并在晓钟、上林等学校任教。1950年又回到母社—易俗社，担任主演。

刘毓中德艺双馨，勤以从艺，严以治班，故从者如流。他从不保守，常把拿手技艺传授学生。他培养的弟子甚众，号称"秦腔皇帝"的李琼钟，名震秦陇的刘裕秦，久为观众赞誉的崔晓钟等，均是他的高足。在刘毓中七十寿辰时(1981年)，西安市人民政府还为其举行了："庆祝刘毓中舞台生活七十年纪念会"，陕西省、西安市党政领导及文艺界三百余人参加庆祝，许多著名演员还特别赶来助兴，易俗社为其举行了纪念演出，八十五岁高龄的刘毓中，还登台演出了《祭灵》、《路遇》等拿手好戏。

刘毓中曾任全国文联委员，中国戏剧家协会陕西分会顾问，西安市文联副主席等职。八十六岁病逝于西安。

淡栖山(1897—1966)　秦腔剧作家。陕西西安人。出生于农民家庭。曾任陕西省长安县图书馆长，省公安局代理警察长。中华人民共和国成立后，先后任西安市革命文物征集委员会秘书、西安市文教局干部、西安市文史馆馆员。民国二十八年(1939)底，加入易俗社，任教员、编辑、候补理事。编写剧本有《保卫祖国》、《民族英雄》、《雪鸿泪史》、《江山美人》、《黄巢起义》、《文天祥》。作品多取材于历史上的民族英雄，如《保卫祖国》和《民族英雄》，写明末左宝贵、戚继光抗击倭寇的英雄事迹；《文天祥》则歌颂南宋末文天祥誓死抗金、宁死不屈的高贵品质，特别是"狱中"一场，敌人软硬兼施，文天祥却大义凛然，高唱充满浩然正气的《正气歌》，表现其"富贵不能淫，威武不能屈"的高风亮节。此外，他很关心评剧，曾为评剧演员赵玉兰编写了《双泪痕》，此剧经赵演出，流传甚广。1966年病逝于西安，享年六十九岁。

段转窝(1897—1964)　碗碗腔演员。陕西华阴县人。他酷爱碗碗腔艺术，自幼投师南严村德润义兄。由于他上进好学，师傅治艺严谨，特别是在他演唱中不仅有苦学精神，且又善于采人之长，补己之短。所演唱的每一节目，皆能与众不同。被誉为"华阴三杰"之一。

段转窝目不识丁，凭记忆、毅力，苦学苦练，学会了近百本(折)戏。拿手好戏有《金沙滩》、《梅花簪》、《玉虎坠》、《蛟龙驹》(四本)，《梦红儿游地狱》、《秦英征西》、《兵火拉伞》、《十王庙》、《玉燕钗》、《火焰驹》、《紫霞宫》、《九莲灯》、《金琬钗》，《苏秦拜相》、《张仪拜相》、《珊瑚塔》(四本)等。

其演唱特点为：能深入体会剧中人的思想感情，以声传情，以情动人。1956年他参加陕西省第一届皮影木偶戏观摩演出大会，获个人演出一等奖。1964年于家中病逝，终年六

十七岁。

马平民(1898—1946)　秦腔演员，工丑脚。号和亭，乳名平儿。原籍永寿县人，随父来西安，寓居东关炮房街罔极寺内。父以担卖甜水为生。平民六岁丧母，民国二年(1913)十四岁时入陕西易俗社学艺。他性情瘟和，斯文雅静，人常以“马博士”呼之。与刘箴俗、刘迪民、沈和中、路习易、苏牖民等，被称为易俗社“六君子”(即优秀演员)。他身体瘦弱，却很聪明，眼睛虽小，却异常敏锐；模仿性极强，不论模仿谁的动作言谈，均可入木三分。他常仿效净脚陈葫芦的嗓音，正旦赵杰民(教练)的身段，须生王文鹏的唱腔与形象，不经师教即可演出。《群英会》中的蒋干，原是为学生杨问俗排练，经他仿演，便成为他的绝活。他是自学成才的丑脚演员，会戏近百出，以文丑为长。纱帽丑、方巾丑、草笠丑、斜衣丑(刁诈丑)、丑旦、时装丑等均能胜任，色色俱到，样样皆佳。他的拿手好戏有《蝴蝶杯》中的董威，《群英会》中的蒋干，《庚娘传》中的揭墓贼，《玉虎坠》中的贺其卷兼丫环，《看女》和《送亲演礼》中的乡下妈妈，《三知己》中的周延儒等。演《玉虎坠》一剧，能连扮演四角，且各有千秋，无不称善。扮演贺其卷，活象一个无业、无行、贪吃懒做、游手好闲的二流子，一身市井怪象，一口的光棍语言，仗着冯家势力，谄上骄下，依势凌人。扮丫环王碧莲，聪明、灵利、有眼色，汗毛孔里都透出她的善体人意。欲坐便有椅，觉热便扇凉，叩下头去，便与你用裙盖脚；要抹鬓时，便替你整花；向旁一看，便将茶递在手上。饰《蝴蝶杯》之董威，黑纱，红蟒、白四喜，方字步走路，蓝花手拈须，一大段韵味深长的白口：“哎呀！咖咖咦咖咖！这一女子好张利口，一句话将我们布按三司问得闭口无言！待我看看她是怎样的个人儿！嘿嘿嘿！”念得爽利、沉着、既威严，又慈祥，宛然一位有地位，有资历、律例纯熟，善理案情的资深官吏。后世演此角者，无不仿学他的念白。

马平民一生于易俗社，获丑行大师之誉。因月薪只有几十斤土面的待遇，生活困顿不堪，家中仅有一个小女，也无力抚养，民国三十五年(1946)穷困一死，死后仅存一件破旧棉被，时年四十八岁。

李静慈(1898—1982)　戏曲研究工作者、剧作家。陕西合阳人。早年就读于西安师范、北京国立高等师范。先后在合阳中学、省立一中任教。中华人民共和国成立后，任西北军政大学教员、西北艺术学院戏剧系副教授、陕西省剧目工作室副主任、中国民间文艺研究会陕西分会顾问。后半生致力于戏曲研究和资料的搜集工作，校勘、整理了百余本传统剧目。1962年带人与合阳县文化馆配合，深入调查合阳线戏和跳戏，搜集三百多个线戏传统剧本，八十多个跳戏剧本。参与了《陕西传统剧目汇编》的编审工作。撰写了《漫谈木偶》、《略论汉调二簧》、《论灯影戏》、《合阳线戏纪要》、《浅谈线戏》等文。还整理改编秦腔《戚继光斩子》、《帝王珠》、《反五关》、《鸡鸣山》等剧本多种；创作新编秦腔历史剧《十二金牌》、《陈玉成》两种。1982年在西安病逝，终年八十四岁。

和家彦(1898—1943)　秦腔演员，工须生。陕西长安人。西安榛苓社学生，李云亭

门下高足，台风举止酷似其师。在三意社演出多年，为该社须生台柱。民国二十二年(1933)，应邀赴兰州新兴社演戏，被誉为榛苓社“四大须生”之一。民国二十六年三意社发生分社风波，许多演员纷纷离社，就在这时他仍回到该社演出。表演凝重大方，无论提袍甩袖、弹须抬足，均俏皮优美，干净利落。嗓音虽然较差，但有“二音”，善于拉腔，对传统剧目《杀驿》、《放饭》、《广寒图》、《走雪》、《释放》、《劈门》、《烙碗计》都颇见功力，唱做俱佳。尤其是《拆书》里的“踏三锤”和《太和城》中的“打碗”，表演出色，堪称绝活。红生戏也很拿手，有《出五关》、《破宁国》、《古城会》、《灞桥挑袍》，是一位文武不挡的须生演员。唯艺高而疏懒，演出中偶有从个人情绪出发做戏的现象，高兴则精雕细刻，不高兴则草草了事。民国三十二年病逝于西安，终年四十五岁。



乔德福(1898—1973)　秦腔演员，工净脚。陕西铜川人。曾任陕西省剧协理事，榆林地区人民剧团副团长。从小走陕南，进关中，闯甘肃，跑江湖学艺。民国二十七年(1938)，到榆林，进入二十二军秦剧团。生、旦、净、丑，样样精通。在《田单救主》中饰天丹，唱念做打，令人折服。在《凤仪亭》中饰演吕布，翎子功的表演别具一格，他借翎子这一道具来揭示人物的内心世界，把吕布塑造得血肉丰满。在《走雪山》中饰老曹福，动作生动细腻，一招一式，一举一动，环环紧扣。花脸拿手戏是扮演《游西湖》中的贾似道和《铡美案》中的包文正。1956年陕西省首届戏剧观摩演出，饰演包公获奖。1959年《戏剧报》封面刊登了他的《程咬金》剧照。1973年因病逝于家中，终年七十五岁。

刘鸣祥(1899—?)　汉调二簧演员，工净脚。陕西长安人。民国元年(1912)，入鸣盛社学艺，因领头苦练基本功表现突出，学员们尊称二师兄。出科后“倒仓”失音，遂于南城河边刻苦吊嗓约二年，练出“将音”、“虎音”，自此兼演花脸。基本功扎实，文武不挡。生脚戏《击鼓骂曹》、《探五阳》、《南阳关》、《宋士杰》，花脸戏《刺王僚》、《过巴州》、《战马超》、《莲台山》、《红逼宫》等为他的拿手好戏。在继承二簧传统艺术的基础上，他注意吸收徽调(京二簧)、秦腔及河南、四川地方戏之长，形成自己的表演风格。在半个多世纪的舞台生涯中，演出剧目近百本，足迹遍及陕西、豫西、川北及陇东地区。三十年代搭五福班，四十年代创办中兴社，活动于关中、陕南及河南交界地区数年。五十年代 初发起组建西安大众剧社。1960年前后应邀执教于四川省温江专区汉剧团、陕西省戏曲学校。晚年回家务农。病逝家中，终年不详。

王淡如(1899—1974)　秦腔剧作家。陕西西安人。自学成才，曾任《新秦日报》编辑、《大公报》驻西安记者。民国三十二年(1943)创办长安书店，自任经理，编辑出版以秦腔剧

本为主的通俗文艺演唱材料。1961 年长安书店撤消后，任陕西人民出版社三编室副主任。中国民主同盟陕西省委员会候补委员，文艺支部负责人，陕西省第三届政协委员，西安市人民代表。先后创作秦腔剧本《东郭救狼》、《吕母起义》、《蔡伦》、《五谷丰登》，尤其是《二巧离婚》，深受观众欢迎；还改编了传统剧目《辕门斩子》、《铡八王》、《打李豚》、《打金枝》。在出版陕西戏曲剧本和通俗文娱演唱材料方面作了大量的工作，长安书店十年间，在他苦心经营下，出版各种形式的通俗读物一千多种，其中戏曲剧本五百多种，《铡美案》、《打镇台》、《黄鹤楼》、《周仁回府》、《斩秦英》、《小姑贤》、《拆书》、《五典坡》等传统剧目，发行西北五省区，深受戏曲界和人民的欢迎。1974 年逝于西安寓所，终年七十五岁。

杨桂芳(1899—1973)　　汉调桄桄演员，工花旦、青衣。陕西南郑县人。十二岁拜杨登明为师兄，学唱"端公戏"。民国八年(1919)，又拜张本家(本家是唱女角演员的尊称。此人真名无人知道)为参师，改唱汉调桄桄戏。他有天生的一副"脆嗓子"，加上勤奋好学。所以他的唱腔清脆而圆润。道白清晰而甜畅。表演舞姿优美，做戏情真感人，以演花旦、正旦戏著名。如他演《拷红》中的红娘，口齿伶俐，活泼大方；饰演《白蛇传》中的白娘子，《春秋配》中的姜秋莲，唱腔婉转，音韵动人；饰演《营门斩子》中的樊梨花时，气度昂扬，英俊威武，得到广大观众的好评。民国十八年汉中灾荒严重，他逃往四川，在成都搭入了一个"弹戏"班(班社名不详)，以演戏糊口。在演出汉调桄桄戏《白蛇传》和汉调二簧戏《营门斩子》之后，一下轰动了锦官古城。成都报纸，曾用头号大字刊登"汉中名伶"杨桂芳名字和所演剧目。民国二十一年，回汉中，箱主周复兴请他当领班长。民国二十二年，他领"复兴社"二赴四川的朝天、广元、剑阁等地演出一年多。在川、陕艺术交流方面，起过一定的作用。

中华人民共和国成立后，他四处奔走，积极召集流散艺人，于 1951 年成立了"南郑县新民剧社"(今南郑县桄桄剧团)，县人民政府任命他为社长，直至退休。他为保留、继承汉调桄桄剧种，立下了汗马功劳。1956 年，陕西省第一届戏剧会演，他获得荣誉奖状。历任南郑县六届人民代表和中国戏剧家协会陕西分会常务理事。1973 年病逝于家乡，终年七十四岁。

段天焕(1899—1982)　　阿宫腔演员。艺名焕娃子，陕西富平人。曾任富平县政协委员。自幼喜爱阿宫，后又跟乔娃子戏班学戏。初登台演出，以口齿流利、道白清晰、语言滑稽、"将"音独特而一举成名。在几十年的舞台生涯中，演出八十多本戏，有《碧游宫》、《破渑池》、《七箭书》、《淮河营》、《古城会》、《凤仪亭》、《张古董借妻》、《鸳鸯楼》。他生就一副钢嗓子，善于用嗓，生、旦、净、丑都在行，尤其长于净脚。1958 年在他指导下，富平县剧团首次把皮影阿宫戏《玉瓶赠金》搬上大舞台。1961 年田汉来陕，在铜川特地观看了他演出的《赠绨袍》、《二度梅》。同年九月随富平县阿宫腔剧团赴京汇报演出《王魁负义》、《女巡按》，在中南海为中央机关演出了阿宫腔皮影戏《襄侯赎车》、《淮河营》、《屎巴牛招亲》。1982 年于家中病逝，终年八十三岁。

尚小云(1899—1976)　京剧演员。清光绪二十五年(1899),出生于北京法通寺大院。名德泉,在家排行为二。幼年家贫,为谋生计,弃学从艺。光绪三十三年,入李际良三乐社学演京剧。初学武生,后改旦脚,主攻青衣。因其天资聪敏,又能刻苦好学,初次演出《桑园会》等戏,就已获得好评。经过长期的艺术实践,还形成了自己刚健清晰的艺术风格,人称"尚派"。演出的代表剧目有《昭君出塞》、《梁红玉》、《失子惊疯》、《娥媚剑》等。民国三年(1914),被北京国华社评为"第一童伶";民国十三年,又被观众评为京剧四大名旦。民国二十五年,在京创办了荣春社,为京剧培养学员二百余人。1949年,成立尚小云剧团,驻京演出。



1959年2月,尚小云为支援西北地区的艺术事业,应邀赴陕,任陕西省艺术学校艺术总指导。6月编导了京剧《双阳公主》,10月参加了建国十周年献礼演出。1961年,又率陕西省同州梆子演出团赴京汇报演出,受到了周恩来总理的接见。是年冬,西安电影制片厂,将其代表剧目《昭君出塞》等,拍摄为电影艺术片。1964年,调任陕西省京剧院院长,组织编导了现代戏《延安军民》,同年参加了全国京剧现代戏会演。

尚乐于授徒传艺,且教学有方,人称"严师",来陕以后,曾先后赴河北、山东、内蒙、云南、贵州等地讲学授艺。陕西的马蓝鱼、张彩香、李瑞芳、段林菊、温喜爱、李继祖等,都拜尚为师,得过尚派艺术的真传。

"文化大革命"中尚亦遭迫害。1976年,病逝于西安,终年七十七岁。1980年,中共北京市委和陕西省委,为其平反昭雪,10月,于北京举行了悼念仪式。

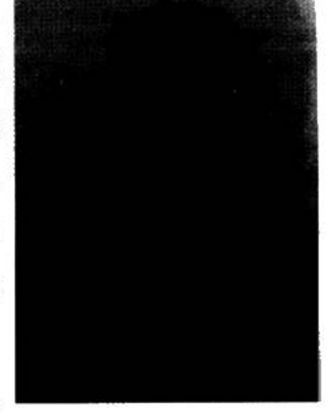
沈和中(1900—1966)　秦腔演员,工小生。陕西咸阳人。其父系一穷书生。他九岁进陕西易俗社第一期学艺,民国四年(1915)毕业后,就职于该社。民国十年随易俗社至汉口公演,与刘箴俗合演《女大王》,珠联璧合,大受赞扬。饰《蝴蝶杯》中的田玉川,《青梅传》中的张介受、《玉镜台》中的温峤,《殷桃娘》中的韩信,亦因嗓音清亮,响遏行云;做工出众,刀马超群,轰动江汉。民国十一年六月,与社方领导发生冲突,自行离开易俗社,先后于兰州等地搭班演出。民国二十六年"七·七"事变后,于兰州借钱,自建中兴社,至民国二十八年解体。民国二十九年,又搭兰州新兴社演出。宁夏军阀马鸿逵给他娘做寿,要沈和中去唱堂会。沈和中无法推却,说定演戏一个月。但到期后,马鸿逵不准他回兰。沈只得偷跑,被马部官兵抓获,打入监牢,经人说情,方获释放。民国三十一年,携带全家赴平凉,搭"聚义社"等班演戏。1949年兰州解放后,参加了甘肃省文工团,1953年赴朝鲜作过慰问志愿军演出,1956年后担任了剧团副团长等职。



沈和中擅长文武小生，其身材修长，扮相英俊，音域宽厚，嗓音宏亮，吐字清晰，唱腔刚劲，做派大方，细腻传神。小生戏《黄鹤楼》、《激友》、《详状》、《周仁回府》为其成名作。饰周瑜，长用"傲音"、拖腔十分别致，曾有"活周瑜"之称。须生戏，如《三滴血》的周仁瑞、《四进士》的宋士杰、黑胡子戏如《满江红》的岳飞、丑脚戏如《鸿鸾禧》的老丑、《三滴血》的晋信书等，也都演得绘声绘色，颇为迷人。演现代戏也颇有功夫，扮《梁秋燕》的梁老大，认识到干涉女儿婚事不对沉痛地说："娃呀，爹对不起你"，话音未落，真的落下泪来。

1956 年病故于兰州，终年七十六岁。

汤涤俗(1900—1967)　秦腔演员。字新三，陕西扶风人。易俗社第三期学生，师承聂金铭。工丑兼刁泼彩旦。代表剧有《白先生看病》、《算卦骗人》、《卖但是》、《双愚记》、《写白信》、《枯杨枯》等。他塑造的李莲英、鞭氏、淘气、棒锤等艺术形象，生动活泼，真实动人。唱腔有独创，说唱结合，唱中加词。以"活动发辫"、"活动额眉"、"冷眼"特技称绝。与苏牖民、马平民共享"酥麻糖"之美誉。曾任西安市政协委员。留有《柜中缘》、《看病》、《算卦骗人》录音。1965 年退休回家，1967 年在扶风病逝，终年六十七岁。



刘箴俗(1901—1924)　秦腔演员，工旦脚。陕西户县人，乳名平儿。九岁丧母，随父到西安以卖羊血为生。民国元年(1912)，父亲送他到易俗社去投考，因素日生活艰难，衣衫褴褛，面色菜黄，社方以"不堪入目"拒而不收。出门之际，逢易俗社发起人孙仁玉见之，认为是大有可造之才，系"小翠喜"一流人物(清光绪年间京梆子著名演员)，遂收之。入社后，孙仁玉以自己新编《女娃劝学》，交陈雨农、党甘亭两教练为刘排练。刘箴俗天赋较高，善于领会教练所教给的一切，为时不久，即能粉墨登场。第一次演出，竟博得行内外好评，从此成为观从注目的演员。继由党甘亭为他排练传统剧《慈云庵》、《忠孝图》，演出后观众一致惊叹，许为神童，并以"蛇蚤红"称之。孙仁玉编写《青梅传》一剧，仍由党甘亭导排，演出又誉满长安。山西景梅九赠诗说："生小十三上舞楼，窈窕身似女儿柔！只因一曲青梅传，到处逢人说嘈刘。"后陈雨农教他排练《蝴蝶杯》中的卢凤英，《复汉图》的阴丽华，《玉镜台》的何玉英，《夺锦楼》的钱瑶英，及古装戏《若耶溪》的西施，《惜花记》的林黛玉等，刻画人物细腻入微。各具风姿。陈雨农长于创造性地安排唱腔，调度场面，党甘亭长于从细节上塑造脚色，都使刘的才能得到发挥。他在《蝴蝶杯·洞房》里饰帅府卢小姐，当他听新郎田玉川叙述龟山往事时，解带似劝，十分体贴；一提他哥哥之死，立地痛哭流涕，及至听到："我就是田玉川，打死你兄就是我，救下你父也是我，洞房花烛还是我"，猝然间由极爱而到极恨，内心的急剧变化，



立刻反应在动作表情上，欲绑不能，欲拿不得，气愤焦急，又无可奈何，表现得十分得体。《玉镜台·哭路》一场饰刘玉兰，想起新婚丈夫温峤，心绪茫然，双目立地一呆，直似听见了不祥的消息，白“哎，哎，哎”三字，观众就不禁落下同情之泪。在《杀狗》中扮演焦氏，念“咱两个今日、明日、后日，三天都莫要说话”时，搬过椅子一放，十指相参，翻手抱膝一坐，焦氏的形象就跃然台上。《玉虎坠·告状》扮王娟娟，唱“我这里出女庵将门倒掩”一句时，双手带门、锁门，接着哭爹爹后，背包袱走下场，只轻轻几步，王娟娟的美妙身姿就映入观众心目，赢得一片掌声。

民国十年到十二年(1921—1923)，刘箴俗随易俗社赴汉口演出，获“南欧、北梅、西刘”之称，与梅兰芳和欧阳予倩鼎足而立。演《西施浣纱》经欧阳予倩指点，使表演和唱腔更为精进。

箴俗为人耿介，不与时俗同流合污，他不爱消遣，不喜外出，业余闲居，常以自制玩具取乐。对父亲非常孝顺，虽家境贫寒，绝不肯稍取不义之财。某军中一军需，往刘箴俗家中拜望，当面赠洋六百元，刘箴俗不顾而去。甘肃某旅长怀重金求见，刘箴俗严拒不见，某旅长回去后又来信问刘需要什么东西，刘持原信交给社长，毫不理睬。

刘箴俗专心事业，年纪轻轻，就积劳成病，民国十三年七月演《美人换马》晕倒台上，从此不起，于十二月去世。年仅二十三岁，易俗社为其举行了公葬仪式。出葬之日，西安送葬人流达数里之长。

刘光华(1901—1981)　秦腔演员。陕西蓝田人。三意社第一期学生。会戏很多。正旦戏有《四贤册》、《赤桑镇》、《三娘教子》、《铁兽图》。特别是饰演《游园逼宫》之皇后，几个亮相动作，有其独特之处；《水漫金山》之白蛇，与天兵的打出手，为秦腔前所少有。民国二十七年(1938)五月，与阎国斌、王录林、曹安民、王广兰、田玉兰、李益中等人组建集义社。出任外交联络、社长，培养了赵集兴、王集志、吕集恺等一班学生。民国三十四年六月，以他为社长，王伯谋为董事长，何振中为理事长，成立了尚友社。聘请杨金声、张新华、张健民并招收了一班学生。中华人民共和国成立后继任社长，又先后聘请康正绪、王玉琴、李爱云、华美丽、傅凤琴等，培养了刘茹慧、王君秋、董珣、陈民贤、赵虹、广雪琴两班学生，使剧社成为演出阵容强大，在群众中有影响的秦腔剧团之一。1981年10月在西安病逝，终年八十岁。



冯杰三(1901—1973)　秦腔剧作家，戏曲服装设计家。陕西长安义井村人，自幼家贫，早年毕业于陕西省第一师范学校。后于国民党陕西省政府秘书室供职。因酷爱秦腔，工余学习戏曲创作。三十年代，经同乡谢迈迁(兼易俗社文牍主任)举荐为易俗社编剧。他曾编写过《投笔从戎》、《木兰从军》、《豪曹剑》、《新和氏璧》、《林冲》、《陆文龙》、《金玉奴》、

《岳云》、《草莽英雄》(四集)、《范睢相秦》、《乾元山》等戏。抗日战争时期,均由易俗社甲、乙、丙各班排演。他是一位爱国作者,剧目多宣传爱国思想。《投笔从戎》,演出于民国二十九年(1940),写汉章帝时,单于王入侵,贾忠、汪祥投敌叛国,班超等爱国之士,投笔从戎,打败单于,斩除贾忠、汪祥;《木兰从军》是以花木兰女扮男装,替父从军,抗击侵略为题材而编写的,因而演出常受到观众的喝彩。

冯杰三除编剧外,还细心钻研草木花卉、禽鸟虫兽以及色彩图案,从事戏装、头盔、发式的设计与改进。他虽在社外上班,却常住在易俗社内,他每晚到后台,早晨(上班前)到练功场、中午下午到排戏室,长期深入剧社生活,观察、体验,感到许多头盔笨重、服装图案陈旧,应该改进,光凭老一套所谓的五靠五蟒,青披白裙,是不能适应众多的新编剧目的演出,遂积极试图改革。他把绣花匠师陈英、程三多、头盔师张云鹏都请到社内,共同研究,又常到城隍庙戏装厂商议,绣制新颖的改良戏装、头盔,使易俗社常常有自己制作的服装、道具、头盔出现并使用,外地剧社也因之常到易俗社学习。他在花头、配色上很有见识,喜爱色调均称的服装,花头上厌恶花繁满装,他曾设计制造的八块花团式服装(即前后两团,两袖两团,前后襟各两团),清丽、大方,被推广到全国各地。

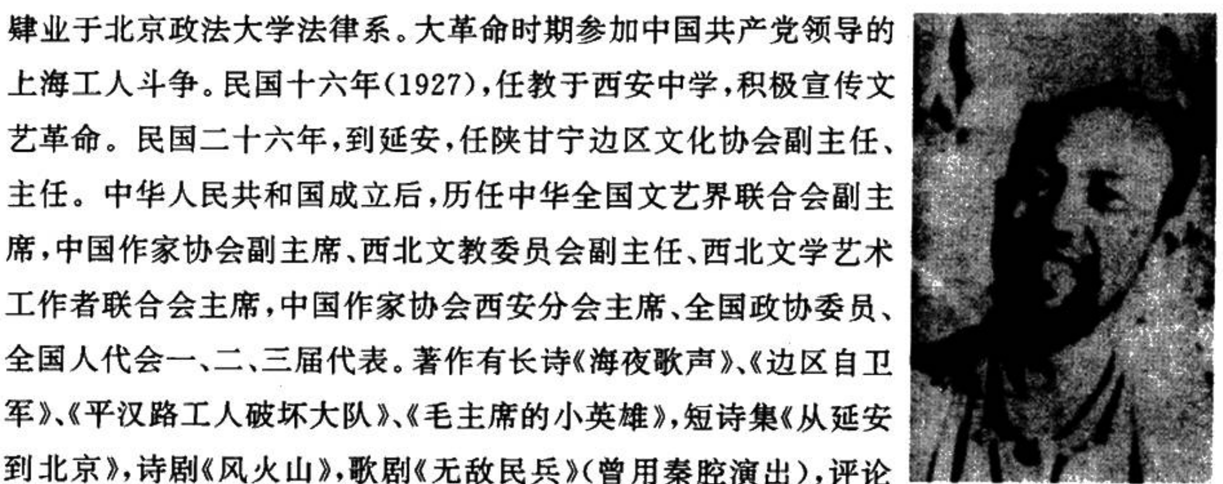
冯杰三在易俗社还担任过训育主任、督管学生文化和技术进修,并担任过剧务主任,对青年练功技训管得很严。他说:“演员要把技术练好,你不能上舞台,不表演,光讲大道理,那不行,观众到剧场是看戏的”。为了辅助青年上进,他破费给学生买书、买练功的刀枪把子、靴子、甩发(梢子),鼓励练好功,排好戏,保护好嗓子、演好戏。他还支持学生读书、绘画、写字、养花,他说做一个演员没有丰富的知识和观赏能力是不行的;他为了关心一个演员的成长,还重视从品德情操方面给予诱导,甚至对有的青年的婚姻选配、住房环境,也热心关注。人们称他为凿璞成器的良师。

1949 年西安解放后,冯杰三长期于西安易俗社工作,1973 年病故于西安,终年七十二岁。

王天德(1901—1980)　　弦板腔演员。小名麦训儿,艺名王四。陕西乾县人。弦板腔世家出身,曾祖父王文、祖父王彦凯、父亲王全、均为弦板腔著名签手。幼年家贫,无力入学读书,八岁起随父学弦板腔技艺。二十七岁正式作签手领班演出。其技艺精到,以马线见长,对人物性格掌握得体,能把影人演活,特技尤佳。演《周仁回府》,影人可做稍子功,与大戏一般无二。民国二十二年(1933),王天德已经三十三岁,为了提高演技,他延聘老师,学习文化。每逢演唱,都要请老师坐于台下听戏,过后指点错别字。因其刻苦用功,不长时间,便掌握了一定的文化知识,并能根据小说改编演出剧目。他除扎根乾县演出外,也常去咸阳、兴平、礼泉、泾阳、三原、西安献技。中华人民共和国成立后,试验以皮影形式演出现代戏,获得成功,先后演出了《红色娘子军》、《苗岭风雷》、《金沙江畔》等戏,受到观众好评。1961 年入乾县弦板腔剧团任教,改革唱腔,教习演技,培养学员,为弦板腔搬上舞台做出

了贡献。1963年离团回家从事农耕，1980年病逝于家中，终年七十九岁。

柯仲平(1902—1964)　现代诗人、剧作家、戏曲活动家。原名柯维翰。云南广南人。肄业于北京政法大学法律系。大革命时期参加中国共产党领导的上海工人斗争。民国十六年(1927)，任教于西安中学，积极宣传文艺革命。民国二十六年，到延安，任陕甘宁边区文化协会副主任、主任。中华人民共和国成立后，历任中华全国文艺界联合会副主席，中国作家协会副主席、西北文教委员会副主任、西北文学艺术工作者联合会主席，中国作家协会西安分会主席、全国政协委员、全国人代会一、二、三届代表。著作有长诗《海夜歌声》、《边区自卫军》、《平汉路工人破坏大队》、《毛主席的小英雄》，短诗集《从延安到北京》，诗剧《风火山》，歌剧《无敌民兵》(曾用秦腔演出)，评论《革命与文艺》等。在陕甘宁边区时期(1937—1949)，他对陕西地方戏曲工作，主要做了以下几件事。一、根据毛泽东主席与中国共产党中央的指示，于民国二十七年，在延安创建了陕甘宁边区民众剧团，担任第一任团长，同时，编演了大量的秦腔，眉户、秧歌剧剧目，宣传抗日，宣传中国共产党的政策，反映边区人民火热的斗争生活；二、为“新秦腔”、新迷胡剧的形式与发展作了不懈的努力，写了许多这方面的评论文章。如《生长着的民众剧团》、《谈“中国气派”》、《介绍〈查路条〉并论创造新的民族歌剧》、《论文艺上的中国民族形式》，在当时延安文艺界崇洋媚外、对中国传统文艺采取虚无态度的浪潮中，表现出他的胆识与勇气，提出了“利用旧的民族形式，创造新的民族形式”的观点(《柯仲平诗文集》四，第九十八页)。他以满腔热情介绍了新秦腔剧目《查路条》；三、团结了陕甘宁边区民间艺人，培养了一批新戏曲工作者。眉户老艺人李卜，剧作家马健翎在他的亲切关怀下，为新秦腔、新迷胡以至新歌剧作出了应有的贡献；四、从实践与理论两个方面给西北广大人民群众喜闻乐见的秦腔、眉户、秧歌戏开创了一条新路；五、对平剧(即京剧)的推陈出新做了不少有益的工作。写有《献给我们的平剧院》、《平剧工作者应欢迎批评》。1964年受到错误的批判，同年冬在西安病逝，终年六十二岁。



种玉华(1902—1930)　秦腔演员。工旦脚，陕西长安人，民国三年(1914)，入易俗社第三期学员班学艺，是陈雨农、党甘亭的高足弟子。平时勤学苦练，因此技艺长进很快，一出《柜中缘》就博得观众的赞许。民国五年秋，年仅十四岁便在西安崭露头角，据顾曲者评论，他的技艺仅次于刘箴俗，刘箴俗的戏他都会演。民国十三年，刘箴俗积劳成疾，演出的重担落在他的肩上，使他得到更多的实践锻练，刘箴俗带病演出《美人换马》晕倒台上时，他接替演出。刘病逝后，他在易俗社便代替了刘箴俗而获得声誉。拿手戏有《柜中缘》、《三回头》、《美人换马》、《镇台念书》、《软玉屏》、《双锦衣》、《夺锦楼》、《双诗帕》。数年之后，他离开西安到甘肃平凉等地搭班演戏。民国十七年，同徐正国等人到汉中创办了汉中易俗

社，并被举为该社社长。在汉中献艺两年，因病不幸于民国十九年春病故。汉中群众为他举行了隆重的葬仪。据说挽联之多，葬仪之盛，送葬队伍之长，不亚于刘箴俗当年在西安的情景。终年二十八岁。

刘兴安(1902—1971)　　商洛花鼓演员，工旦脚。小名多余，陕西丹凤人。十八岁时随师恭正宏学艺，掌握一百余本戏。主演《文王访贤》、《吵嫁妆》、《劝架》、《铁板桥》、《站花墙》、《四姑下凡》、《小劝夫》、《大劝夫》等剧，拿手戏为《梅龙戏凤》。曾任班主。活动于丹凤、山阳地带。民国二十三年(1934)，国民党地方军团首领白青云、张军刚曾授予"金辉奖"；中华人民共和国建立初期，他参加商洛地区民间文艺会演，演出《打光棍》，获奖。1971 年病逝，终年六十九岁。

杨鹤斋(1903—1978)　　秦腔剧作家。名一琴，字鹤斋，陕西华阴人。出身于世代书香之家，父亲杨天植为陕西同盟会会员。幼年深受其父革命思想的影响，酷爱戏剧。民国十九年(1930)，大学毕业后，在西安、三原、汉中各地中学教书。抗日战争期间，与李敷仁、武伯纶、赵曼青等创办《老百姓报》，发表时评和文艺作品。后又和李敷仁一起创办了《民众导报》，均被国民党查封。李敷仁被捕之后，他逃往家乡教书。这期间和碗碗腔演员来往较多，常帮助他们修改剧本。中华人民共和国成立后，任民主同盟西北委员会宣传部副部长。工余，创作了秦腔大型剧本《干将莫邪》，由西安尚友社演出百场。后又创作了大型剧目《愚公移山》。改编了传统戏《白蛇传》、《假金牌》、《花亭相会》、《李亚仙》等十几个剧本，长安书店均出了单行本，并在西安、渭南等地上演。1956 年改编的《三上轿》，由尚友社李爱云主演，参加了陕西省戏剧观摩演出大会，获剧本改编二等奖。1966 年退休到渭南，1978 年 6 月 27 日在渭南寓所病逝，终年七十五岁。

惠济民(1903—1976)　　秦腔导演。陕西蓝田人。幼年入榛苓社学艺，习旦脚，出科后，随该社在关中各县演出，后因嗓子不济，改作导演。先后在大荔牖民社、高陵化民社、汉中新汉社任教，后到尚友社任导演。1952 年以观摩代表的身份，参加了第一届全国戏曲观摩演出大会。1956 年参加了陕西省第一届戏剧观摩演出大会，他导演的《三上桥》获导演一等奖。1957 年参加戏曲艺术片《火焰驹》导演组工作。1958 年调陕西省戏曲学校任艺术指导。作导演工作几十年，能根据剧本的要求，表现出人物的性格特点，深刻揭示人物的内心世界。代表剧目有《西厢记》、《梁山伯与祝英台》、《二度梅》、《劈山救母》、《三娘 教子》、《玉堂春》。得意门生有马振华、王玉琴、李爱云、陈尚华。1965 年退休回家。曾任陕西省和西安市政协委员。1976 年 9 月 13 日在西安病逝，终年七十三岁。



杨觉民(1904—1968)　　秦腔司鼓。陕西长安人，易俗社第三期学生。初学丑脚，后改司鼓，发愤苦练，经过多年实践，遂成为易俗社名鼓师。他敲鼓不拘一格，在秦腔传统鼓

经基础上，广泛吸收京剧、蒲剧、汉调二簧的技法，在打鼓时，能根据剧情及演员表演特点，轻重缓急，配合默契。如演员嗓音较弱，敲鼓轻而低，以突出其声音；而遇武打戏，则是紧锣密鼓，以使气氛炽烈，某演员演《救荒奇策》，其中条陈极多，道白极长，而他打鼓却能做到抑扬顿挫，恰到好处。其原因，“盖以留心文学，能知其字义之轻重也”(《易俗社简明报告书》)。李正敏说“秦腔弦乐数生彦，击乐数杨觉老”。1952年西北赴京演出团参加全国戏曲观摩演出时任司鼓。1956年参加陕西省第一届戏剧观摩演出大会，获大会奖状。1968年于西安病逝，终年六十四岁。

张剑颖(？—1947)　秦腔剧作家。陕西临潼人。三十年代参加革命，任陕甘宁边区关中专署建设科科长，中共陕西省委关中地委宣传部长。创作秦腔剧本十几种，主要有《黄花岗》、《关中炮火》、《舌战群儒》、《汉奸滋味》、《双运粮》、《关中四杰》、《纺棉花》。《黄花岗》写七十二烈士之一的未婚妻钟花蕊在扫墓时，通过大段唱腔，抒发了对烈士深切的怀念之情。《关中四杰》写抗日战争时期，边区开展大生产运动，关中冯云鹏、张清益、田荣贵、胡小贵四人，积极参加劳动，开办义仓救济民众，被评为特等劳动模范。剧本以一人一事为主，每人一戏，合称“四杰”。演出后，对群众鼓舞很大。民国三十六年(1947)在关中分区任上病逝。

张应昌(1904—1978)　戏曲衣帽制作师。又名银瑞，陕西麟游人。民国十三年(1924)左右，出家当道士，初居凤翔姚家沟的老君顶，后以布施积蓄在其出生地董家嘴村挖土窑六孔建“龙凤山庙”一座，住持栖息。

因受庙内壁画、偶像衣着之感染，开始自学为神像制作穿戴，日久，渐渐掌握了古代衣帽制作的手艺。

1952年，麟游县筹建剧团，张应昌将历年自制衣帽六箱拿出资助，团内即以箱主看待，吸收随团工作。1954年，剧团排练无地址，张便将龙凤山庙院腾出以供食宿、排练之用，直至1955年。由于随团实践，他的衣帽制作技术不断提高，适应了剧团演出需要，质量与专业戏剧作坊的衣帽头盔不相上下。从1955年起，张应昌扩大了业务范围，招收堂弟张文秀为徒，离团组成了“戏剧服装作坊”，专做戏衣、戏帽、各色蟒靠和道具，卖给县剧团和县内一些业余剧团及社火会。成为民办的经营性专业戏剧服装工厂。1978年因病去世，终年七十四岁。他原住的庙院内仍存放有生前遗物二龙戏珠战鼓一面、平鼓一面，木箱内放有唢呐、长号各一支。

樊粹庭(1905—1966)　豫剧活动家，剧作家。河南遂平县潘村人。名樊郁，字粹庭。七岁上私塾后，常跟大人们跑几十里路去看戏。回来，还把自己喜欢的剧中人捏成泥人，自我欣赏，祖父骂他是胡闹，不成器，恫吓他说：“再这样下去，就把你扔到井里去！”民国八年，考入开封“留欧美预备学校”，但不认真读书，把精力整个用在戏上；话剧也演，京剧也学。夜间不睡觉，在月下练习身段，自习不止，引吭高歌，同学们都叫他“戏子”。民国十二



年(1923),从“留欧美预备学校”毕业,准备放弃学业,上北京去学京剧。父亲闻知,火速赶到开封,逼迫樊放弃上京,进了文学教育系预科继续学习。民国十八年毕业,经他的老师推荐,到河南省教育推广部任主任,主管戏曲和电影等。终于如愿,专事戏曲。民国二十三年,他发起创办了豫声剧院,任院长兼编剧和导演,与陈素真合作,对豫剧进行改良,仿陕西易俗社,编演新剧。民国二十七年为唤起国人抗日,取“醒狮怒吼”之意,改豫声剧院为“狮吼剧团”。民国二十九年带领全团到达西安,在“浙江会馆”演出。民国三十一年,由于主演陈素真离团,演出受挫,剧团停顿。后与京剧教练韩盛岫等合作,就地招收河南难童,进行训练,并更名为“狮吼儿童剧团”,为豫剧培养了一批人才。中华人民共和国成立后,任中国戏剧家协会陕西分会副主席、西安市文联副主席、西安市豫剧团团长等职。从民国二十四年《凌云志》问世以来,一生共创作和改编剧本六十多部。创作的历史剧有《义烈风》、《三佛袖》、《涤耻血》、《女贞花》、《克敌荣归》、《汉江女》、《红珠女》、《宋景诗与武训》、《吕四娘》、《杨满堂》;创作的现代戏有《法网难逃》、《杨柳村》、《马踊湾》、《红灯绿酒》等;改编的传统剧目有《叶含嫣》、《大祭桩》、《卖苗郎》、《牛郎织女》、《劈山救母》、《泗州城》、《李慧娘》、《火焰山》、《长坂坡》、《屈打成医》。这些作品题材宽广,主题鲜明,富有强烈的爱国主义思想,人物性格突出,戏剧性强,具有独特的艺术风格,人们通称为“樊戏”。在豫剧的音乐、导演、表演和舞台美术,以及豫剧教育和管理等方面都有建树,对豫剧的改革和发展产生了深远的影响。1956年改编并导演的《王佐断臂》,获陕西省第一届戏剧观摩演出大会剧本改编、演出、导演三个一等奖。1966年1月1日在西安病逝,终年六十一岁。

苏牖民(1905—1939)　秦腔演员,工袍带大丑。陕西易俗社第一期学生。陕西长安人。民国十年(1921),在武汉演出时,有“易俗六君子”之美誉。其代表戏有《三滴血》、《可怜虫》、《一字狱》、《黑虎洞讲学》。尤其演时装戏《闹学》、他以棉絮粘眉、贴须,真实地塑造了一个老学究的艺术形象;在《三滴血》中饰晋信书,他创造的新腔、拖音、喝场、衢訇以及运用正生身段、髯口表演塑造的丑脚形象,生动真实,符合人物的性格身份。在汉口演出时,有“争看平民与牖民,嬉笑怒骂日翻新”之赞句。在武功、蒲城、甘肃、宁夏等地长期领衔主演并创办了牖民社。民国二十八年,因病去世,终年三十四岁。

李可易(1906—1967)　秦腔演员。字岗柏,陕西兴平人。易俗社第四期学生,初习旦脚,后改花脸,勤奋好学,除向社内花脸教练李怀坤学习外,还向社外花脸张寿全、黑老虎、一声雷、马健兰求教。功底扎实,技艺全面,戏路宽广,是一个文武兼备、神形俱佳的花脸演员。在三十多年的舞台实践中,共演出了一百多个剧目,花脸主角戏有五十多出,他塑造的徐延昭、荆轲、张飞、马武、曹操、常遇春、乔玄、魏忠贤、金兀朮等舞台艺术形象,性格各异,迥然不同。对于他在《山河破碎》中扮演的金兀朮,《西京平报》载文赞道:“一出场就



给人以想并吞中原的气势。”民国二十六年(1937),在北京演出时,《京报》刊登了他扮演金兀朮的剧照和评论文章。他扮演的荆轲,被观众誉为“活荆轲”。民国二十三年春《西安日报》举办过一次秦腔生、旦、净、丑、末“五魁”民意测验,他获得了“花脸大王”的称号。民国二十九年,应邀赴甘肃平凉演出,拿手戏《荆轲刺秦》、《铡美案》、《打张仪》轰动了陇东。当地戏曲界和秦腔爱好者,赠送他一面“艺术超群”的锦旗。还灌制有《敬德洗马》、《郭子仪绑子》等唱片。他京、秦不挡,先后演过京剧《太平庄》、《取长沙》、《探阴山》、《搜孤救孤》、《连环套》等二十多出戏。民国二十六年,随易俗社在北京演出时,京剧花脸名家郝寿臣看了他的表演后大加称赞。后应封至模之邀请,先后在陕西戏剧专修班和上林戏校任教。民国三十六年,返回易俗社,担任该社学生班教练兼导演。先后排导了《法门寺》、《借赵云》、《叱咤风云》、《新讨渔税》、《七步诗》、《群英会》、《孔家庄》、《玉虎坠》二十多个剧目。中华人民共和国成立后,担任十四期学生教练和十五期的班主任,为学生排导了三十多个剧目。1956年加入中国共产党,曾多次当选为省、市文艺界先进工作者和省、市人民代表。1967年3月在西安病逝,终年六十一岁。

马健翎(1907—1965)　戏曲作家、活动家。名飞雕,字健翎,乳名翎儿,陕西米脂人。民国十三年(1924),他考入榆林中字,民国十六年,参加了中国共产党。



民国十九年冬,他被迫离开陕北到北京大学求学,在此期间,他对戏剧的兴趣日益浓厚。民国二十三年夏,因探兄病,来到西安观看了易俗社等很多班社演出的新戏,对王天民、李正敏、王文鹏、和家彦、苏哲民、马平民、耿善民等名角的演唱特征,都作了认真的比较研究,以丰富自己的艺术素养。民国二十四年肄业于北京大学哲学系,后在河北清丰师范任教。赶写出话剧《冲上前去》和京剧《辱皇后》两个剧本,配合了抗日募捐宣传活动。

民国二十五年,“西安事变”后他回到陕西,在延安师范教学,组建乡土剧团,自己兼任编剧和导演,创作演出了话剧《大中华的儿女》、《中国的拳头》、《上海小同胞》和京剧《逃难图》等。《大中华的儿女》,亦名《国魂》,后改为秦腔,经毛泽东提议改名《中国魂》,这是马健翎早期的代表作,多年来久演不衰。民国二十七年,参加了著名诗人柯仲平领导的陕甘宁边区民众剧团,从此离开了教育界,投身于他终生执着追求的戏剧事业。

民国二十七年,抗战一周年,在延安演出了他第一个秦腔现代剧《一条路》。

民国三十二年秋，创作出大型秦腔现代戏《血泪仇》。通过王仁厚一家从国统区河南到解放区延安的遭遇和不同待遇，深刻地揭露了国民党反动统治的黑暗现实，歌颂了中国共产党领导下的解放区人民群众的美好幸福生活。这个戏演出后，周扬著文称赞这个剧本"提出了阶级斗争主题，赋予了这个主题以强烈的浪漫色彩，同时选挑了群众熟悉的所容易接受的形式。"陆侃如则预言："中国文学史上，这个戏剧一定要占个重要的位置。"民国三十三年五月，西北文委授予《血泪仇》剧本一等奖。同年十一月陕甘宁边区召开文教大会，授予他"人民群众的艺术家"的光荣称号。1949 年 3 月，将《血泪仇》、《穷人恨》、《大家喜欢》、《保卫和平》四个反映解放区文艺创作成果的剧本，选入了《人民文艺丛书》。

在创作现代剧的同时，马健翎还改编和创作了不少传统戏与历史剧。其中改编的有《反徐州》、《打渔杀家》、《金沙滩》、《葫芦峪》、《八大锤》、《斩马谡》等。创作的秦腔历史剧有《顾大嫂》、《鱼腹山》等。在这些剧目中，他力图以历史唯物主义的观点重新认识历史事件和历史人物，弘扬了民族优秀文化和爱国主义精神，对取得抗日战争和解放战争的胜利起到了积极宣传作用。

1949 年 7 月，马健翎以西北代表团副团长参加了在北京召开的中华全国文学艺术工作者代表大会，当选为全国文联委员、全国剧协常务委员、全国戏曲改进会筹备委员会委员等职。中华人民共和国成立后，他曾任西北文化部副部长兼戏曲改进处处长、西北戏曲研究院院长，中国戏剧家协会陕西分会主席。虽然公务繁忙，但他为繁荣社会主义戏剧创作，仍然在辛勤地耕耘着。先后改编了秦腔《四进士》、《太平庄》、《游龟山》、《游西湖》、《窦娥冤》、《赵氏孤儿》等优秀传统剧目。

1952 年，他改编的《游龟山》，在全国第一届戏曲观摩演出大会上荣获剧本奖，并在《人民文学》杂志上发表。会后在天津、保定、太原、西安等地演出数十场，受到各地观众的热烈欢迎和戏剧界的好评。1956 年，在陕西省第一届戏剧观摩演出大会上，《游龟山》获得剧本改编一等奖，后成为秦腔和其他地方剧种盛演不衰的优秀剧目。

他改编的秦腔《游西湖》，在全国掀起一场轩然大波，引起了戏剧界关于《游西湖》人鬼之争的大讨论。历时数年，终于将《游西湖》改成思想性和艺术性较高的精品。

1964 年马健翎等创作的现代戏《蟠桃园》，被打成反党反社会主义的大毒草，受到了批判。1965 年 7 月，在"文化大革命"中他的身体和精神都受到摧残，10 月 18 日，在西安含冤逝世，终年五十八岁。1980 年 4 月 7 日，陕西省委在西安为马健翎昭雪平反，并隆重举行了马健翎骨灰安放仪式。

苏哲民（1908—1943）　秦腔演员，工小生。乳名如意，"三意社"班主苏长泰长子，陕西商县人。民国八年（1919）十一岁，于西安东关景龙学校就读，学习成绩优异，背诵课文全班第一，但不安分守己：上课左顾右盼，做鬼脸吓虎同学。下课不是一人"拿大顶""翻跟头"，就是领着同学"叠罗汉"。十四岁时，无论别人如何劝告，家庭怎样施加压力，再也不愿



读书，坚决要求留在本社学戏。母亲苦苦恳求，也无济于事。终于在民国十年，随着第三期学生，正式跟班学小生。他出身于梨园世家，从小在戏曲的“乐水”里泡大，仿效积习，打下了“幼功”。入科后跟秦腔名艺人陈德裕、王德孝学艺。他生性聪颖敏慧，又有文化基础，接受、记忆力强，艺业长进神速。加上天赋的嗓音，匀称的身材，具有扮饰各类生脚的天资。入科不久，就能文武做打不挡，成为秦腔的“一代天骄”。他独擅唱工，中气充足，字正腔圆。嗓音酥脆爽朗，吐字清晰得法，“二音子”更是先声夺人，听起来味足意长。

苏哲民的第一出戏是在《伍员逃国》中饰伍员，为大师兄阎国斌传授。这是一出唱做并重的“硬功戏”。按常例，习艺多年的好“把式”，才有胆量应演。苏哲民入科不到三个月，便演得成功，在西安被传为佳话。头次演出，连一些三意社的老观众皆未能分辩出是入科不久的学生。哲民尤长于贫生戏，《穷人计》是名艺人王德孝蜚声三秦和西北诸省的杰作，号称三意社的“炸堂戏”。有一年秋天，王德孝因病临开戏前无人补角，社长耶金山急得团团转，苏哲民毛遂自荐，请演王的脚色，众人不敢相信入科不足一年的小苏，竟能扛起这一大梁？谁料他竟演得成功，唱音还比王好。哲民因从六、七岁起，就常看王德孝演的《穷人计》，看得久了，就学会了扮演，关键时才能一鸣惊人。其中的《扑池》、《送亲》两场，还成为他的绝作。民国 二十八年，哲民患精神病之后，仍经常有人点名要看他的《扑池》、《送亲》，有人愿意出高于票价十倍的钱一饱眼福。民国二十九年春的一晚，苏哲民演《扑池》时从台上扑到台下，剧社临时决定换演《走雪》，观众却喊声一片“要苏哲民，要苏哲民，不要《走雪》”。他小憩后二次出台时场内沸腾、观众几乎都站起来为他祝贺，有人当场感动得热泪横流，从此留下“一曲《扑池》成绝唱”的美谈。哲民在《娄昭君》中扮魏明帝，成为震撼西安的一出红戏。他哀声起唱“自那晚下密诏心神不爽”，一腔一个格调，韵律和谐，运用自如，尤其后接唱十数句“欺寡人”排唱，更是华腔繁出，痛快淋漓，美不胜收。从此哲民一变三意社一贯以旦脚为台柱的传统，初是生、旦平分秋色，后由生脚变为台柱。

哲民的武工戏也很出众，《风波亭》的岳飞，《火烧七百里连营》的赵云，，《日记媒》的韩启华，《卧薪尝胆》的越王勾践，《塔子沟》的杨桂芳等，武戏文唱，打得干净利落。他还很会演出时装戏，在《双刁传》中，饰演一个老实巴结的农民，那个头包蓝布巾，腰缠大腰带、下扎双裤腿，背个布褡裢，边走边抽旱烟锅的形体装束及动作，唱起戏来那一腔一板和摇头晃脑的表演，活象现实生活中的关中农民，观众既熟悉又喜欢。一次 下乡在临潼演出，一位老太婆看得入了迷，硬说这是她出外经商无讯的兄弟回来了，哭得象泪人一样要上台认亲。

哲民勤于治学，具有惊人的偷经学艺本领。平时，只要没他的戏，就去“看戏”学艺。为避开兄弟剧社的应酬而不致影响看戏，他老是戴顶旧礼帽，一副黑墨镜，帽沿压在眼眉上，

生怕被人认了出来。从票房买张站票，往人窝里一钻，说是来看戏，实际是来偷戏。他的很多技艺都是这样偷着学得的。他还能摄取生活真实，充实舞台演出。一次，他看见一个国民党警察毒打一个洋车车夫，当晚演《大烟魔》谭德荣，到《挨打》一场，将白天看到的打人细节，加以夸张，融进演出之中；果然比往日更加真实感人。

民国三十二年，苏哲民因病扑河而逝，年仅三十六岁。

余林凤(1908—1959)　汉调桄桄演员。工青衣，陕西南郑人。民国二年(1913)，入林化科班学戏，出科后在汉中一带演出。以唱功见长。唱到悲凉处可使观众掉下泪来，唱到激愤时，能使观众愤然而起。擅演《抱琵琶》中的秦香莲，《赵五娘》中的赵五娘，《血手印》中的王桂英。在《大祭桩》中"祭桩"一场里，一口气能唱二百多句戏，嗓音不衰，群众称他为"金铃铃"，1956年参加陕西省第一届戏剧观摩演出大会，在《抱琵琶》中扮演秦香莲，获演员一等奖。1959年于家中病逝，终年五十一岁。

何振中(1908—1976)　秦腔演员。工旦脚，陕西长安人，榛苓社科班出身，青衣花衫，各有千秋，"秦腔四大名旦"之一。民国十年(1921)，十三岁时，因家境贫寒到榛苓社去学戏。当时给他教戏的有张海牛、王果和曾鉴堂等老演员。他好学不倦，小旦、正旦、武旦都学。经过三年勤学苦练，民国十四年毕业，在榛苓社演出，学演剧目有《游西湖》、《五典坡》、《女丈夫》、《红叶诗》。后随榛苓社到关中各县走乡串镇，流浪糊口。因军阀长期混战无法维持生活，只好又回到西安，经李逸僧介绍参加三意社，在李的指点下成为三意社台柱。民国二十二年前后，到甘肃、宁夏、兰州等地演出，后又回到西安，走遍关中各县镇。不久怀着"振兴"的心情，又上兰州创办了振兴社，自任社长，从西安接去高符中、耿善民、晋福长等，轰动兰州。因国民党军队的捣乱，剧团解散，又回到西安。因不甘心失败，和舞台美术家陶渠又西去兰州，带去了电光布景，在兰州影响甚大。从此，西路各剧社也开始搞起布景来。民国三十六年，回西安参加尚友社。中华人民共和国成立后，积极参加戏曲改革工作，1952年参加全国第一届戏曲观摩演出大会，1953年赴朝鲜为志愿军演出。1956年获陕西省第一届观摩演出大会奖状和演员一等奖，并被选为西安市人民代表、尚友社副社长。十年动乱中，被戴上"反动权威"、"大戏霸"的帽子，遭到揪斗、凌辱，受尽折磨。几十年的舞台生涯里，塑造了众多的光彩照人的艺术形象。《白蛇传》里敢于反抗恶势力的白娘子，《三娘教子》里心底善良、望子成龙的王春娥，《五典坡》里的王宝钏、《黄河阵》里的琼霄、《家庭痛史》里的李瑞英、《玉堂春》里的苏三等，都给广大观众留下不可磨灭的印象。特别是《游西湖》里的李慧娘更为人所称道。表演刚劲、深沉、含蓄，细腻，唱腔高亢凄婉、清亮悦耳，善于表现悲苦和富有反抗精神的人物。晚年把自己在旦脚表演艺术上的经验和心得传授给晚辈学生，写出《戏曲表演艺术探索》等论文，对秦腔旦脚表演艺术进行了切合实际



的理论总结和探讨。1976年2月14日在西安病逝,终年六十八岁。

刘自华(1908—1954)　汉调桄桄演员。工小生,艺名林才,陕西汉中人。幼年入林化科班学戏,演文生,文雅潇洒;演武生,威武英俊。善于运用眼神和面部的表情做戏,演《黄鹤楼》和《赤壁鏖兵》,他扮演周瑜,通过几次变脸,把周瑜量窄、妒忌、狡诈的内心活动,表现得淋漓尽致,被观众誉为"活周瑜"。拿手戏有《辕门射戟》、《凤仪亭》、《法门寺》、《白蛇传》、《七星庙》。他曾当过协和社和积玉社的领班长。民国三十六年(1947),自组松柏社,任社长。中华人民共和国成立后,参加南郑县新民剧社。1954年因病于家乡逝世,终年四十六岁。



王德元(1908—1978)　同州梆子演员,工花旦,艺名"猛开花"。陕西渭南人。自幼随同州梆子演员王谋儿学艺,十八岁出师。在渭南、大荔、朝邑一带演出,唱腔和表演具有独特的风格,一演就红,人称"猛开花"。在大荔牖民社二班和华县新风社搭班演出,出任过鉴古社社长。演戏严肃认真,表演生动活泼,唱腔委婉清脆。拿手戏有《破洪州》、《拾玉镯》、《石佛口》、《三劈关》、《三凤头》、《打灶》、《哭通厅》、《渔家乐》、《芦花絮》、《黄沙岭》等百余出。1956年参加陕西省戏剧观摩演出大会,演出《检柴》,获大会奖状。1978年在渭南病逝,终年七十岁。

蔡鹤汀(1909—1976)　舞美设计、国画家。字学彬,又名颐元、深,福建福州人。中国美术家协会会员,陕西分会理事兼国画组长。自幼与其弟鹤洲研习国画,师法任伯年、八大山人,山水,花卉、人物、翎毛,无一不工。早年在上海以卖画为生,后在香港、澳门、上海、北京、天津、杭州、南京、福建、烟台、青岛、济南、西安等地,多次举办个人画展,兄弟画展,夫妇画展(蔡鹤汀与夫人区丽庄,蔡鹤洲与夫人林金秀),曾在福州创办荻芦畲画室,在西安组织红蓼画苑。蔡氏特长广告、舞美设计。二十世纪、二、三十年代就在福州旧赛乐、新赛乐等闽班从事舞美设计,在上海大舞台、天蟾等戏院、电影院,制作布景,绘制广告。1951年在西安创办兴武布景公司。1953年加入陕西省秦腔实验剧团,从此成为该团以及后来的陕西省戏曲研究院舞美设计。二十年来该院演出的新剧目,其舞美设计大都出自蔡氏之手。设计的舞美和绘制的布景,在工艺美术的基础上,融进了国画的技巧和手法,虚实结合,讲究意境,富有创造精神,对整个舞台演出起到了烘托气氛的作用。如《恩仇记》中的"绣房"一场,利用平面料画出立体布景,达到既简易明了而又富丽堂皇的效果。《白玉钿》的布景,采用画图案软景制作方法,不但节约简便,而且美观协调。1956年参国陕西省第一届戏剧观摩演出大会,为《法门寺》一剧绘制布景,获大会奖状。出



版有《荻芦龛画册》、《花卉写生技法》、《名家花卉画谱》等。曾被聘为西安市政协委员和被选为雁塔区人民代表，曾两度出席陕省文化先进工作者大会。1976年在西安病逝。终年六十七岁。

姚一征(1909—1976)　戏剧活动家。原名霖瑞，曾用名慰农，陕西大荔县人。毕业于北平大学艺术学院戏剧系，共产党员。曾任大荔中学校长，大荔县长、中共陕西省委宣传部文艺处长、陕西省剧目工作室主任。民国二十年(1931)，参加了"左联"所属的左翼戏剧家联盟，后又参加了"文总"，并负责编辑"剧联"的"戏剧新闻"周刊。民国二十一年，参加"平津学生南下示威团"，后被押送回北平。"左联"遂派他回陕进行戏剧活动，因在西安受到特务的监视，无法工作，又去上海，曾在无名氏剧社导演和演出了《父归》等剧目。后因排导话剧《三姊妹》，遭国民党反动派的文化围剿，剧社解散，返回故里，筹办大荔中学，还将民社改组为抗建剧团，并任团长。中华人民共和国成立后，先后组建陕西省秦腔实验剧团、传统剧目关中挖掘组。还改编了《马武打馆》、《韩原之战》、《黑松林》、《万福莲》和创作了现代戏《阳关大道》等剧目，撰写了《从戏琐记》等文稿。1976年在西安病逝，终年六十七岁。

姚鼎铭(1909—1962)　秦腔导演。艺名姚凤云，陕西西安人。民国九年(1920)，在王麻子戏班学艺，工小旦。民国十一年进三意社科班，攻旦脚。出科后留社演出，嗓音清亮，表演细腻。拿手戏有《卖画劈门》、《花亭相会》、《善士亭》。民国十九年以后，由于嗓音不济改当教练，为三意社培养了三期学生，大部分成为三意社的骨干。随后任导演，排导《大烟魔》、《家庭痛史》、《风云儿女》、《郑成功》等戏，使其成为三意社的看家戏。中华人民共和国成立后，积极排演新戏，导演了《鱼腹山》、《白毛女》、《罗汉钱》、《小女婿》。1956年导演的秦腔《卖水》一剧，获陕西省第一届戏剧观摩演出大会导演一等奖。1962年病逝于西安，终年五十三岁。

刘忠成(1910—1979)　八岔戏演员。陕西安康人。外号狗旦子。民国十五年(1926)，十六岁时，被安康刘德茂八岔(二棚子)戏班中名角李天喜看中，收为徒弟，学唱小旦。后随师搭班流动演出达二十余年，足迹遍及安康、旬阳、平利、白河、镇安、山阳及陕、鄂、豫交界地区。他的演唱艺术在这一带观众中留下深刻影响。人们把他的名字和八岔戏紧紧连在一起，说"看着八岔子，就想起了狗旦子"。他的演唱通俗质朴，生活气息浓郁，刻画的人物别致生动、逼真、细腻，加之嗓音圆润，唱腔动人，深受广大群众的欢迎和喜爱。拿手戏有《吴三保游春》、《蓝桥担水》、《贾金莲赶船》、《绣花衫》、《买白布》等约五、六十出戏。其中《买白布》一剧于1959年参加安康地区民间艺术会演后被选拔出席陕西民间艺术会演大会，荣获演出二等奖。赴省获奖后思想活跃，行动积极，计划建立"三龙庙村俱乐部"，以传授八岔艺术，活跃农村文化生活。1979年病逝家中，终年六十九岁。

蔡鹤洲(1911—1971)　舞美设计。又名颐亨、学亨、蔡英，福建福州人。出生城市贫民家庭。与胞兄蔡鹤汀被称："二蔡"。自幼同兄随师学画。民国十六年至二十六年(1927—



1937)，先后在福州各舞台，上海大舞台、新赛乐等剧社和电影院设计布景及广告。1937年后专门从事国画创作，并在福州、上海、广州、香港、澳门、天津、南京、杭州等地展出，曾出版《荻芦盦画集》等作品。1950年在上海从事连环画创作，出版多部画册。1951年在济南大众京剧团任舞美设计，同年在西安创办兴武布景社，任副社长。1953年参加陕西省秦腔实验剧团，后该团并入陕西省戏曲研究院，他任舞美设计。1956年参加陕西省戏剧观摩演出大会，担任《法门寺》一剧的舞美设计，获大会奖状。中国美术家协会陕西分会会员。1971年在西安病逝，终年六十岁。

荆永福(生卒年不详)　秦腔司鼓。艺名敬亭，祖籍陕西省西安市，生于秦腔音乐世家。他的父亲荆贯茎，是二、三十年代秦腔音乐界的名流。他从小就受其家庭影响和熏陶，成了秦腔乐坛上的全才：吹、拉、弹、打、文、武(场)兼备。他继承了秦腔打击乐的丰富遗产，专长于武(场)，能熟练地演奏秦腔打击乐〔十样景〕、〔南瓜蔓〕、〔湖广锣〕等七个开场锣鼓。除了掌握了舞台上常用的锣鼓经外，他演奏的〔浪头〕、〔浪头带板〕、〔鹿架子〕、〔龙架子〕、〔虎架子〕、〔鬼架子〕等乐点也不同凡响。他的鼓板演奏技艺独具一格，一般人用的鼓锤长二十二厘米，他却用二十五厘米的。他的伴奏技艺娴熟自如，鼓点刚劲有力。他伴奏的〔慢板〕、〔二六板〕、〔带板〕等各类唱腔和曲牌，和板胡相辅相成，浑然一体，被誉为鼓中之王。三十年代，他与荆生彦入正俗社，为秦腔正宗李正敏伴奏。因艺术上志同道合、配合默契，结为知音，从而名驰秦腔界。

荆永福是舞台上的伴奏家，还是秦腔古典管弦乐曲(亦称吹鼓乐)的演奏专家。他继承和掌握了颇为丰富的秦腔古典管弦乐和曲牌、套曲，如：唢呐套曲〔射鹿〕、〔斩狐〕、〔玛脑冠〕等，弦乐套曲〔打连厢〕、〔五更愁〕等。1952年，荆永福入西北戏曲研究院演员训练班任教，传授技艺。他治学严谨，特重基本功的训练。门下高足有蓁家壁和马凌元等，曾将其打击乐谱整理成册，1960年由长安书店出版。

卫　新(1912—1982)　戏曲舞美设计。陕西大荔人。民国二十六年(1937)，参加革命工作，同年加入中国共产党。民国二十九年调到西北剧团(后关中八一剧团)任指导团长、副团长。民国三十一年秋，到延安演出，他为使中央领导和延安观众看好戏，千方百计筹备资金，自己动手制作绘画，配上了布景。民国三十二年，排秦腔《屈原》时，他提出场场有景，并对屈原、婵娟、宋玉等人物的服装和发式进行了革新，具有时代感，倾倒了当时边区的观众。群众说："八一剧团能在山沟里演出有景的戏，真不简单呀！"特别是婵娟坐监一场，用手电池布景的星星，汽灯布置的月亮和屈原山神庙内的风雷效果，都给人们留下了难忘的记



忆。民国三十三年陕甘宁边区政府在延安召开文教会，他被选为代表，出席了大会。1982年病逝，终年七十岁。

耿善民(1912—1942)　秦腔演员。小名善娃，陕西长安人。易俗社第六期学生，工须生，擅演帝王将相袍带戏。在《杨贵妃》中饰唐明皇、《淝水之战》中饰谢安、《李秀成》中饰李秀成、《还我河山》中饰岳飞、《三知己》中饰左光斗、《优孟衣冠》中饰楚庄王；在清装戏《颐和园》、《宫锦袍》中饰李鸿章；在外国题材戏《巴里西烧瓷》中饰巴里西，均给观众留下深刻印象。他天资聪颖，创作思路新，声 腔苍郁，加之身躯高大，浓眉大眼，舞台风度潇洒飘逸，遂有"活岳飞"之称。民国二十一年(1932)、民国二十六年，两次赴北平演出。民国二十九年受振兴社何振中重资聘请，辞易俗社去兰州，演出《蝴蝶杯》，轰动全城，田云山唱"大人官居总督位"一句落音，配上双指高翘姿势，赢得了通场彩声；为何振中配演《三堂会审》，其神情自如、语调优美。民国三十一年由于演出过累，肺病复发，返陕治疗无效，年仅二十九岁就永辞剧坛。有上海百代唱片公司录制的《燕山恨》、《四郎探母》、《谢安游山》、《牧羊卷》等唱片留世。



张健民(1913—1964)　秦腔演员，工净脚。陕西临潼人。自小爱戏，常在乡间自乐班演唱。二十年代末，西安榛苓社在渭南一带演出，发现他嗓子好，会唱戏，就将他带在社内流动演出。后又在蒲城、渭南、铜川等地搭班演出。民国三十四年(1945)，加入西安尚友社，是该社台柱。采用以老生发声、花脸行腔的独特唱法，其唱腔既有老生的清晰、浑厚，又不失秦腔的刚劲、豪爽，听来韵味淳厚。道白吐字清晰，喷口有力，节奏鲜明，慢则明亮悠扬，快则如金石掷地。他会戏很多，有以唱工为主的《打銮驾》、《赤桑镇》、《铡美案》、《斩单童》、《苟家滩》；以道白为主的《抱琵琶》、《甘露寺》、《白虎堂》、《观兵书》。与何振中、康正绪合演的《黑叮本》、《二进宫》，或演唱，或道白，配合默契；与康正绪合演《草坡面理》，字字珠玑，掷地有声，唇枪舌剑，针锋相对。《闯宫抱斗》之纣王，《五典坡》之魏虎，戏虽不多，却演得绘声绘色，很有光彩。1956年参加陕西省第一届戏剧观摩演出大会，主演《黑叮本》，获演员一等奖。1964年5月在西安 病逝，终年五十一岁。



姚裕国(1913—1966)　秦腔演员，工净脚。陕西西安人，姚鼎铭之胞弟。1923年到三意社学艺，出科后，以俊美的扮相和飘洒的做工，称著于当时的西安剧坛。和田玉堂主演《洞房》，可以与易俗社王天民和康顿易的《洞房》媲美。民国二十八年(1939)年后，由于嗓



音发生变化，改演架子花脸，扮相、唱腔、念白、做工俱佳。拿手戏有《将相和》、《九江口》、《醉打山门》。和阎国斌主演《水淹七军》，有“活周仓”之称。在艺术上刻苦钻研，博采众长，吸取了京剧的唱腔、念白、表演之所长，融于秦腔之中，在花脸的表演艺术中独树一帜。中华人民共和国成立后，积极演出现代戏，在《穷人恨》中扮演地主和《罗汉钱》中扮演的张木匠，皆能从生活出发，深入脚色，演得真切自然。1952年在《扑池送亲》中扮演施恩，获陕西省第一届戏剧观摩演出大会演员一等奖。1966年在西安病逝，终年五十三岁。

王天民(1913—1972)　　秦腔演员。乳名天贵，字子纯，原籍陕西岐山人，出生于西安。易俗社六期学生，工花旦。幼年家贫，父为厨师。因无力就学，民国十三年(1924)十岁时入易俗社从艺。初习小生，教练党甘亭见其声音清亮，姿容曼妙，为旦行少有之才，即如获大宝竭力施教，让改学花衫。民国十五年，首出《柜中缘》，饰许翠莲，年十二岁，就轰动长安。以后几十年中一直是易俗社的领衔主演。他扮相俊秀，身段灵巧，嗓音甜美，唱腔柔腻，一段“许翠莲来好羞惭”的〔摇板〕，唱得别具情致，自然天成。主演《螟蛉案》、《蜜蜂计》，一跃而跻身于名角之林。《陕西易俗社简明报告书》称：王天民“面若满月，行若浮云，庄重而不板滞，活泼而不轻佻，喜怒哀乐，能合分际，其声若莺儿若笙簧，唱工之娓娓动听，为本社历来所未有”。随后，还在《复汉图》、《淝水之战》、《蝴蝶杯》、《颐和园》、《三知己》、《盗虎符》、《少华山》、《夺锦楼》、《黛玉葬花》等剧目中，担任主要角色，为秦腔舞台塑造了卢凤英、王素云、赛金花、尹碧莲、林黛玉等众多的少妇、少女艺术形象。民国二十一年，西安《新秦日报》举办的“菊部春秋”秦腔演员评比中，名列榜首。同年5月，西安还出刊了《王天民专号》，对他的表演艺术进行了专题评论。民国二十一年和二十六年，曾随陕西易俗社两度去北京演出，演《颐和园》等剧，亦轰动京师。《全民报》、《京报》、《大公报》著文说他是“天生丽质，声韵尤佳，身段自然美观”；“有砚秋之端丽，慧生之娇媚”，并赠以“陕西梅兰芳”的大名。



王天民的表演贵在自然天成，从不做作，一生的得意之作有《柜中缘》、《蝴蝶杯》、《咏梅》等三出，人称王天民的“撒手锏”。演唱尽脱秦腔火爆之短，扮相讲究一个腻字，身段讲究一个娇字，做工讲究一个细字，唱腔讲究一个柔字。他仪态文静，具有腼腆、羞媚的女性天资，每逢见人脸先发红，不曾开言说话，先露出含蓄的微笑。懂得因人因戏行腔用嗓，擅用舌尖音、鼻音、丹田音和喉音。善于运用眼睛和面部肌肉做戏，使眼睛会说话，面部能传情，演《蝴蝶杯·洞房》扮卢凤英，采用喜笑、畅笑、微笑等三种不同的笑姿媚态，借形传神，

逼真地表现了一个少女初作新娘的浓情蜜意。观众无不击节称赏,有人作诗说:“全剧生色处,尽在三笑中”。此剧演出久成范例,各地纷纷效仿,至今仍无人能出于其右。

王天民秉性敦厚,自律甚严,不尚时髦,尤重操守。整天把全部精力都用于学戏和演戏,连吃饭、走路,也要默念台词,想着如何做戏。早上四点钟就起来吊嗓子,练习唱工,有时可一直干到深夜。每次演出,喜欢提前进入化妆室,一面化妆,一面回忆戏情,从不和别人讲话,就是化好妆,也要继续静坐,全神贯注地酝酿情绪,一出台就变成戏中人,还能将脚色演活。五十年代后期,因患半身不遂,改行担任学生教练,照例每天天不亮起床,跛着腿来到学生宿舍,挨门呼唤学生起床练功。在练功场上,拄着拐仗,也要战战索索为学生们指导练功和教唱。

王天民1950年赴北京参加了全国戏曲工作会议,1952年参加了全国第一届戏曲观摩演出,获大会奖状。1972年于西安病逝,是年五十九岁。

荆生彦(1913—1960)　秦腔音乐演奏家。原名生炎,字香亭,陕西西安人。父亲荆贵荃,是易俗社早期琴师,他与兄长荆永福从小受到音乐环境的熏陶,幼年在私塾读书,就学会了许多成套曲牌。对胡琴特别喜爱,常常偷经学艺。开始其父不让生彦学鼓乐,但被其艺术才华和刻苦精神所感动,而亲自精心传授其吹拉弹打、文武场面之技艺。三十年代初加入西安正俗社,与李正敏合作,珠联璧合,相得益彰。民国二十四年(1935),中国百代公司为李正敏录制的《探窑》、《赶坡》、《二度梅》等唱片,就是他为其操琴的。中华人民共和国成立后,他参加了西北野战文工团;1952年调入西北戏曲研究院。在长期的艺术实践中,他不断对板胡进行改革和发展,使之成为秦腔伴奏的主要乐器。在前人经验的基础上,他经过反复研究和实践,在板胡的弓法、指法以及乐器改革上,取得了很大进展。将原来的大壳、低千斤、粗弓子、短杆子,改成小壳、高千斤、细弓子,加长了杆子和弓子,把二弦改为老弦,使音域加宽,音色清脆宏亮。在演奏上,解决了换把问题,创造性地运用搂弦、抽弓、垫弓、快弓加长等技巧,使板胡演奏音质纯净,音色优美,有刚有柔,清晰鲜明。他的板胡伴奏与唱腔水乳交融,和脚色配合默契。为青衣、花旦伴奏,清新优美,柔中有刚;为须生、花脸伴奏,气势雄厚,刚劲有力。人们誉之为“得心应手,滴水不漏”。参加了传统戏《游西湖》、《白蛇传》、《赵氏孤儿》、《火焰驹》等音乐设计。如秦腔《游西湖》为了表现启幕后一片春光明媚、景色宜人的场景和气氛,巧妙地把民间音乐曲牌〔大开门〕和秦腔〔欢音慢板〕板头有机衔接起来,创造出一首较完整的既有幕前音乐、又有唱腔板头的启幕曲。在戏曲艺术片《火焰驹》中,把秦腔舞台上即将失传的〔苦音大开头〕经过加工,成功地运用在伴奏上,衬托了人物形象,使人耳目一新。1960年在西安病逝。终年四十七岁。

罗　明(1913—1977)　戏曲活动家。陕西蒲城人。民国十六年(1927),参加共产主义青年团,民国二十年,加入中国共产党,先后在蒲城、眉县、西安、北平等地作党的地下工作。民国二十九年到陕甘宁边区任宜川县委书记、榆林工委副书记。中华人民共和国成立

后，历任榆林市委书记、中共中央西北局统战部统战处长，陕西省文化局副局长。1957年在任文化局副局长期间，积极筹建陕西省戏曲学校，并兼校长，聘请尚小云为艺术总指导，徐碧云、惠济民为艺术指导。开设同州梆子、京剧、汉调二簧、秦腔、道情等班。他尤其为开办同州梆子班费尽心力，特聘老演员王谋儿、王赖赖等任教，并组织人力挖掘传统剧目，亲自调查研究，撰写《老树红花》等论文，还为学生排导了一些传统剧目，到大荔、蒲城一带巡回演出，征求观众意见。1961年率领陕西省同州梆子实习演出团，赴京汇报演出了《破宁国》、《石佛口》、《辕门斩子》等剧目。热心于戏曲教育事业，为同州梆子、京剧、汉调二簧、秦腔、道情培养了一批青年演员。其中优秀者有雷平良、党树仁、白岳彦、孙明珠、王丽华、赵鲁平、蒋秋萍。"文化大革命"中罗明受到了严重迫害。1977年在西安病逝，终年六十四岁。

姜炳泰(1913—1980)　戏曲理论家、作家。陕西渭南人。早年参加共产主义青年团，曾担任共青团西安市委宣传部部长。民国二十七年(1938)，任渭南县下邽小学校长，并加入"青救会"。在此期间，他以教书为名，多次与当地进步人士一起组织宣传马克思主义，宣传抗日救国的理论。民国三十一年，奔赴延安，先在陕甘宁边区民众剧团任教员，后入延安大学学习。民国三十四年以后，回到关中师范学校任教。民国三十七年，任关中分区文协副主席，并加入中国共产党。中华人民共和国成立后，担任陕西省文工团协理员、西安市文化馆馆长、省秦腔实验剧团团长、省戏曲研究院副院长。1955至1966年任中国戏剧家协会理事、剧协陕西分会副主席。在工作之余，他改编了秦腔《法门寺》、《屈原》(与袁光合作)、《游西湖》(与马健翎、黄俊耀、张棣赓合作)。改编本《法门寺》保留了"拾玉镯"、"狱中相会"、"告状"等精彩场子，删除了繁冗的情节和不健康的语句，增强了剧本的文学色彩，在陕西省第一届戏剧观摩演出中获剧本一等奖。戏剧理论研究方面，撰写有《神话与艺术》、《论劳动人民的求实精神》、《古为今用　推陈出新》、《论古典戏曲的人民性》等文，坚持马克思主义的唯物论，阐发党的戏曲方针和政策，探讨戏曲的艺术规律，对戏剧实践和理论发展起了积极的作用。1961年以后，他的戏剧观点受到错误的批判，但他仍然努力工作，在陕北深入生活中创作了反映老区人民革命斗争生活的大型话剧《郭家湾》。在"文化大革命"中，受到残酷迫害，下放陕北农村劳动锻练十年。1980年4月19日在西安病逝，终年六十八岁。



冯明先(1914—1973)　同州梆子演员。小名夏娃，陕西耀县人。自小喜爱戏剧，劳动间经常在野外哼哼乱弹。家里人见他有这爱好，加上家境贫困，便于民国十九年(1930)，送他到洛川剧团学戏，拜驰名花旦迷三县朱林逢为师，学须生。他常常起鸡叫、打半夜地练功吊嗓。由于他学习刻苦，感动了老师，在很短时间内，就手把手地给他教会了启蒙戏《刘备祭灵》。登台演出，一鸣惊人。他嗓音苍劲浑厚，扮相清俊端庄，老师很器重他，因此很快

成了剧团挑大梁脚色之一。他名扬遐迩，妇孺皆知，演唱会戏，指名要有夏娃。如他不到，不是退戏，就是要降低戏价。

中华人民共和国建国前，冯明先闯荡江湖，四处奔走，先后在洛川、黄陵、蒲城、韩城等地搭班演戏。拿手戏有《大报仇》、《文王扯纤》、《卖画劈门》等。尤以《伍员逃国》中的鞭扫灯花特技最为著名。三十年代演戏，晚上挂清油灯，演员在武打戏中，用鞭梢掠过灯焰，扫下灯花，而灯不灭，油不泼，是一种高难度的特技。每当他干净利落地扫下灯花时，台下掌声雷动，喝彩不已，并多次为他挂红。

十多年的戏剧生涯中，他受到了群众的赞赏，也饱受了地主、恶霸和有权势人的欺凌，他不甘含屈忍辱，便于民国三十一年，谢却粉墨，解装归田。1949 年铜川解放后，他即加入中国产党，曾任农会主任、区长、县工商科副科长等职。1957 年由西安文化补习学校结业以后，任铜川市秦剧团团长。虽因年老体弱，不再登台，但仍起早睡晚，督导演员练功习唱，为演员校正唱腔，传授技艺。并组织力量，将古典戏《移花接木》去其糟粕，取其精华，改成《白玉梅》，成为秦剧团久演不衰的剧目。

1962 年 4 月离团，先后任石柱、王家砭公社党委书记。1973 年 6 月病故，终年五十九岁。

张棣赓(1914—1957)　　文学家，剧作家。笔名：狄耕、陆苍、莫东、纪中、高荣等。吉林长春人。小学毕业后，当过一年多学徒，后考入延吉师范。民国二十年(1931)，到北京入民国大学新闻系读书。民国二十四年，参加“一二·九”学生运动，同年在哈尔滨因筹办文艺刊物“艺蕾”，遭日本宪兵追捕。民国二十五年春，逃亡到上海，由左联人士尹庚介绍为《群众新闻》日报(地下党南方局主办)特约记者。所写《在白山黑水之间》一文在该报连续发表，引起强烈反响。“八·一三”上海抗战爆发，棣赓投笔从戎，由共产党人王任叙(巴人)介绍加入上海文化界救亡协会，参加街头宣传，前线救护等工作。民国二十七年初，他到达山西抗日前线，在“牺盟会”、“决死队”打了两年游击。民国二十八年元旦前后到延安，入鲁艺文学系学习。民国二十九年，他的小说《圆圈以外》获延安“五四”中国青年节奖金征文乙等奖。民国三十二年，参加整风运动，受过严格审查。大秧歌运动时他写的几个秧歌剧均受到部队的奖励和群众的称赞。整风后分配他到边保剧团担任团长。民国三十五年在该团加入中国共产党。民国三十六年他再次投笔从戎，到警四旅参加陕甘宁边区保卫战。延安收复后，他先后担任延属分区文工团、陕北文工团团长、陕北文协主任。中华人民共和国成立后他历任陕西省文联、陕西省剧协副主席。工作之余，从事戏剧创作，主要有历史剧《投闯王》、《红娘子》、《同胞仇》、《南宋风云》、《大名府》、《赤胆忠心》、《烈火扬州》等，其中《烈火扬州》在 1956 年陕西省第一届戏剧观摩演出



大会获历史剧剧本创作一等奖。现代剧有《平鹰坟》、《关中血债》、《柏树林》、《购棉》、《迎春花开了》(与王烈合作)等。《迎春花开了》获1956年陕西省第一届戏剧观摩演出现代戏剧本创作二等奖。建国后他创作发表了十几篇中、短篇小说,还写了不少写作方法和戏剧改革方面的文章。

在多年来的极左思潮影响下,棣赓为搞创作受了不少批判,吃了许多苦头。但责任心鼓励他,创作激情促使他,仍不停地写作,终于在1957年,他怀着遗憾匆匆离去,年仅四十三岁。

刘汉珠(1915—1985)　陕北道情演员。陕西横山人。自幼家贫,十岁时就开始揽长工。民国十八年(1929),陕北遭荒灾,他才十四岁,就随父母离乡背井,流落到山西房山县靠揽工糊口度日。同时学会了不少道情剧目和曲调。民国二十六年,返回家乡,与郭占山、郭占才、罗怀珠、徐镇江、张子俊等人筹办起私人业余道情戏班,一边排戏,一边演出。他戏路宽,可扮演各种脚色,拿手戏有《高老庄招亲》、《经堂会》、《宋江杀惜》、《鞭打芦花》、《日月图》、《杀庙》、《紫阳关》、《走南阳》、《丁山打雁》、《牡丹亭》、《合凤裙》、《张连卖布》、《小放牛》等等。他的道情戏班除活动于横山外,还到延安、安塞、甘泉、延长、子长、子丹等县及甘肃的华池等地演出。所以影响较大,在群众中留下了极深刻的印象。他的表演别具一格,含蓄而幽默,受到观众高度赞誉。1950年刘汉珠加入中国共产党,1960年春,参加了陕西省民间艺术汇演大会,他们演出的陕北道情戏获得省委书记赵守一的高度评价,观众也为之热烈赞誉,省广播电台播放了他们的剧目。"文化大革命"中,他们的业余道情剧团被迫解散。1979年他所在的波罗乡道情剧团又一次成立,他大力协作;积极帮助排演、辅导,并一起演出,为这个业余剧团的健康成长和发展,花费了不少心血。1985年不幸因病辞世,终年七十岁。



李新纪(1915—1966)　西府秦腔演员,工小生,兼丑脚。陕西宝鸡人。幼随种玉华在汉中易俗社跟班学艺,该社更名新汉社,并增设了训练班,成为首批科班学员。后随剧社来关中西部一带演出。新汉社解体后,搭班于岐山凤鸣社。1949年参加宝鸡新声剧团。以贫生戏、袍带戏名噪西府,主演过《卧薪尝胆》、《白玉楼》、《双罗衫》、《周仁回府》、《比翼鸟》、《凤仪亭》、《唐太宗》、《激友》、《吃鱼》、《坐窑》等五十余本戏。以《激友》中张仪、《坐窑》中吕蒙正、《白玉楼》中张彦、《群英会》中周瑜、《凤仪亭》中吕布为代表作。嗓音清澈而宏亮,唱腔委婉清晰而字正腔圆,念白韵味醇正,刚劲有力,扮相俊雅,表演细腻,动作大方,善于以情动人。所扮演的许多贫生,虽衣着相同,但人物气质、形象各异。曾任新汉社社长、宝鸡新声剧团副团长、宝鸡市第一、二、三届人民代表。1956年陕西省第一届戏剧观摩会演在《卧薪尝胆》一剧中扮演的越王勾践,获演员一等奖。为中国戏剧家协会会员。

1966年病逝宝鸡，终年五十一岁。

李正敏(1915—1973)　秦腔演员。字艺华，陕西西安人。正俗社科班出身，以青衣正旦见长，被誉为秦腔四大名旦之一。"歌唱极其动人，余音袅袅，回肠荡气；歌喉宛转，耐人寻味。"民国十五年(1926)，十一岁时随父到西安入正俗社。在教练党甘亭和高登岳的教授下，勤学苦练，发奋钻研，成为正俗社的台柱。《五典坡》、《玉堂春》、《白蛇传》脍炙人口，被人们誉为"李氏三部曲"，当时石龙赞其"五、六年来，夜无虚席，每出一新戏，更为轰动西安，蜚声秦陇，此虽比之梅氏(兰芳)亦无逊色。"封至模《陕西四年来之戏剧》说："盖李之长在唱，彼时正嗓音完整，精神饱满，兼善运用，每唱一曲，虽大段亦一气呵成，耳音为之一快。"民国二十四年应上海百代公司之邀，录制《探窑》、《赶坡》、《二度梅》、《断桥》、《走雪》、《游园》、《黛玉葬花》唱片。从此，"秦腔正宗"李正敏之大名，誉满西北，并在全国享誉。民国二十五年，脱离正俗社，自组正艺社任社长。经常辗转于关中各县。民国三十七年，班社实在难于维持演出，只好含着泪水，把一班学生转交于他人。中华人民共和国成立后，调西北戏曲研究院，担任秦腔剧团团长和演员训练班主任。为秦腔艺术的改革和三大秦班进北京做出了应有的贡献。并在《游西湖》、《赵氏孤儿》等戏的演出以及为秦腔培养接班人等工作上，做出了卓越的贡献。从艺四十六年塑造了众多的艺术形象，在《五典坡》里，塑造的王宝钏这一艺术形象，深入人心，妇孺皆知。他创造的"敏腔"，更为人们所倾倒。他博采前辈艺术家的唱腔，不论生、旦，只要有长处，都经过细心的琢磨、推敲、探索，溶化在自己的唱腔之中，创造出新腔来，在《五典坡》的《探窑》这出戏里，他的声腔艺术得到充分的展示。"老娘不必泪纷纷"这段唱腔艺术，是一代之绝唱。他唱腔的特色是：情中带悲，悲中有柔，含蓄朴实，情真意切；行腔演唱抑扬顿挫，四声分明，击节有声，刚柔兼备，具有强烈的艺术魅力。不论在行腔、吐字、收音、归韵上，都为秦腔唱腔艺术开辟了一条崭新的道路。1973年12月12日在"文化大革命"中被迫害而死，终年五十八岁。



陶　渠(1915—1972)　舞美设计。江苏人，出身商人家庭。自幼喜欢画布景，为此与家庭决裂，在上海投师学艺。出师后辗转山东、河南，民国三十六年(1947)，带着学生到了西安，创办光武布景公司。与易俗社合作为《韩宝英》设计了电光布景，演出后使观众耳目一新。后来，光武布景公司发展到一百多人，为几十个剧团绘制布景，业务活动由西安扩大到西北地区。中华人民共和国成立后，1953年加入易俗社，在舞美设计方面，既注意发挥戏曲虚拟表演的特点，又善于吸收话剧歌剧的写实风格，从戏的内容和主题出发，进行构思和设计。如《三滴血》的舞美设计，为了突出戏的"尽信书不如无书"



的主题思想，深刻揭示晋信书的“蛀书虫”形象，采用以虚为主的风格，设计了一套装饰性很强的图案式舞美，取得了较好的效果。现代戏《刘胡兰》，则更多地运用写实的风格，给观众以真实感。此外，还为《貂婵》、《双锦衣》、《桃花扇》、《红梅岭》、《灯笼红》、《大木匠》等古典戏和现代戏，搞过舞美设计。在舞美设计方面，培养了不少学生，遍及西北五省、河南、山西、内蒙等地，多已成为舞美骨干人才。1966 年“文化大革命”中，累遭批判，备受摧残，身体和精神受到严重创伤，1971 年重新获得工作后，积极肯干，以致积劳成疾，1972 年 1 月 29 日在西安病逝，终年五十七岁。

夏君庭(1916—1978)　武功教练。祖籍安徽，出生于上海一个梨园世家。从八岁起，跟随京剧演员夏岳山(祖父)、夏先福(父亲)学艺，民国二十年(1931)，登台演出。民国二十五年，进上海大世界当头排武生，先后主演过《铁公鸡》、《徐策战将》、《水帘洞》、《闹天宫》等大型武戏。民国三十年，日寇侵沪，他随京剧名演员蓝同春来到西安，在黎明剧场搭班演出，并兼任胜利戏校武功教练。民国三十六年以后，他先后到兰州、玉门等地搭班演出。并在兰州参加了香玉剧社。1954 年，香玉剧社返豫，他应邀任西安市狮吼剧团武功教练兼导演。1957 年，到铜川红星剧团，任学员队教练。先后为学员队排导《刘胡兰》、《穆桂英挂帅》、《盘丝洞》、《火焰山》、《杨八姐盗刀》等剧。1961 年以后，他去兰州、渭南秦腔一团、富平阿宫剧团等单位工作。1970 年，铜川市豫剧团重新组建，他返团任武功教练。他训练学生，要求严格，一丝不苟，方法灵活，总是循循善诱。学员称他“练功场上是严师，生活当中象慈父”。他很重视结合舞台实践，训练其基本功，经他训练的学生，功底扎实，动作准确，能文能武，成才率高。现在铜川市豫剧团的主要演员大都是他的学生，他们排演的《大闹天宫》、《十八罗汉斗悟空》、《七侠五义》等剧受到观众很高的评价，这与夏君庭呕心沥血的训练是分不开的。

他是中国剧协陕西分会会员，曾任渭南地区戏剧管理委员会艺术指导和铜川市政协委员等职。1978 年因病逝世，终年六十二岁。

苏育民(1917—1966)　秦腔演员，戏曲活动家，工小生。陕西商县人，其父苏长泰，兄苏哲民，皆擅秦腔。自幼受家庭熏陶，民国二十年(1931)，十四岁即离开学校，随三意社跟班学艺，期满后，演出《花亭相会》、《五郎出家》等戏，就受到好评。民国二十六年，出任三意社社长，直至五十年代，长达二十余年，主理社务，兼任演员。1952 年参加了全国第一届戏曲观摩演出，扮《打柴劝弟》之陈勋，获演员一等奖。1953 年赴朝鲜作慰问志愿军演出。1958 年参加拍摄秦腔电影艺术片《火焰驹》，饰李彦荣。1960 年西安市将易俗社、尚友、三意社合并，成立西安市秦腔剧院，他被任命为副院长。



苏育民性格沉默寡言，面冷行缓，仪态严肃，天资不佳，个头矮小，幼年被称为“瞎瞎骨

头踧夹腿”。但他善于扬长补短，以勤补拙，铸就了一身艺才。特别注重练“私功”（即加大练功量）。学《打柴劝弟》练坏了几根扁担，演《马义滚钉板》臂肘结了几层痂，脱过几层皮。他表演娴熟乖巧，运用自如，干净利落。他的嗓子清脆甘甜，唱腔悦耳自然，有金声玉振之美。他的念白真假声并重，韵味独特，以真声为基础，以假声为装饰，故称“哨子音”。他的戏路极为宽广，几乎生、旦、净、丑无所不长。论行当他能娃娃生、刀马旦、文小生、武小生、须生、老生、红生、武净、丑脚，还可反串花旦；论品种，他会唱工戏，做工戏，还会武打戏，功夫戏；论剧目袍带戏《周仁回府》，靠甲戏《闯新府》；王帽戏《游园·逼宫》，文生戏《西厢记》、《白蛇传》；雉尾生《凤仪停》、《伐子都》；贫生戏《激友》、《扑池》、《龙门寺》、《打柴劝弟》；须生戏《将相和》、《杀庙》、《鱼腹山》；老生戏《苏武牧羊》、《周文送女》、《义责王魁》；红生戏《挑袍》、《古城会》以及老丑应工的《游西湖》；武花脸应工的《独木关》等，出出皆能演得功夫到家，独具风彩。尤以贫生戏最佳，唱腔刚劲清新，做工飘逸潇洒，自成一格，被称为秦腔小生一绝。十四岁后，常为其兄傍戏，兄演头牌生，他演二牌生，哲民精到的《打柴劝弟》、《激友》等戏，他出出皆能。其兄去世后，他升迁为头牌生，可演其兄能演的全部剧目。演《打柴劝弟》担柴担的姿态优美可观，擅用二音子甩腔，生动别致。后世人多宗其法。演《激友》在表现张仪屈辱，先是一惊，又由惊变怒，直至怒不可遏，“噢嘿……苏秦，季季子，我把你当作仁义君子，谁知你是低下的小人！”一字一顿，念得字字如珠玉，吞吐有致。又用“哈哈哈，嗨嗨，哈哈”几声感叹，把张仪蔑视权贵的情操突现出来。唱“我气比天高谁敢小量”一段，气宇轩昂，震撼人心。观众赞他：“满身是戏，满脸是情”，说他是“活张仪”。演《赵氏孤儿》的程婴，念白变化多端，真话、假话、正话、反话，中年的话、老年的话，色色俱全，尤其《挂画》一折，几乎全是念白，句句都念得熨贴入微，深切动人。在《伐子都》中表现子都的惊恐失态，一个变脸（一杯酒饮罢，印堂四周呈现黑色），随即慌忙甩掉盔头和蟒袍，做一个过桌子抢背带片马，尤为精彩，令人百看不厌。

育民忠厚老实，生活俭朴，乐以助人。五十年代起他月薪高达四百九十五元，但从不存钱，一部分供养大嫂和侄儿，一部分补贴二哥和亲戚，一部周济社内剧作家，留给他夫妇的并不多。他每天照例是两顿粘面（陕西方言，即干面条），一杯茅台。他不爱吃大菜，也从不下饭馆。三年困难期间，烟酒卖高价，他特地多买些，放在办公室里供大伙饮用，每月支出一大笔钱。对学生能谆谆教诲，不留绝招，愿倾才施教。晚年在一些戏中常甘为青年演员当配角，以至无名无姓的群众脚色。

苏育民为“苏家戏”的开创者，民国年间与“何家戏”（何振中、旦脚）、“敏家戏”（李正敏、旦脚）齐名。中华人民共和国成立后，曾担任全国政协委员，西安市人大代表。1966年“文化大革命”开始受到冲击迫害，同年12月29日病逝于西安，年四十九岁。

朱进才（1917—1982）　舞美设计。上海人。十二岁当学徒扎纸匠，十五岁学画布景、广告。二十岁左右自己独立开业。中华人民共和国成立后到西安，加入时新布景公司。1954

年参加三意社，该社上演的新戏，舞台美术大都是他制作的，如《红娘子》、《打虎计》、《大破东平府》、《白毛女》、《红珊瑚》。他的舞美设计，有创新意识，能根据剧情和场景，进行设计、制作，一戏一景，风格鲜明。如《铡美案》采用图案设计，显得简洁；《赵氏孤儿》追求木刻效果，显得凝重，《火焰驹》象是一幅水粉画，色彩明亮；《灯笼红》又象一幅写意画，显得很有意境；《状元媒》采用剪纸效果，象征、比喻深刻。特别是现代戏《杜鹃山》，第二场古庙前的石狮子，是用纸浆扎起来的，经灰兰色灯光照射，立体感很强，象一只真狮子蹲在那里，引起省内外舞美工作者的浓厚兴趣。1956年以现代戏《母女俩》参加陕西省第一届戏剧观摩演出大会，获舞台美术设计三等奖。1978年和1979年《闯王平叛》、《杨八姐盗刀》先后获省、市舞台美术设计奖。1982年在西安病逝，终年六十五岁。



许洪祥(1917—1982)　汉调二簧琴师。号松柏，陕西安康人。青年时拜安康同心社琴师洪子伯、张开善为师学操胡琴，不久即参与玩友业余坐唱伴奏。民国二十九年(1940)前后"下海"，为安康西关自乐社兼吹唢呐的上手琴师。中华人民共和国成立后安康人民剧院成立，他任副院长仍兼主弦琴师。他使用难度较大的软弓胡琴，弓法娴熟，琴音清亮，在指法上擅长揉、弹、颤、打，弓法上讲究运、抖、碎、托，接调、送调恰到好处；无论男女演员，仄音本音或不同行当的唱法，他都能因人因嗓音而有别，配合默契，能"包"住唱家。因幼年双耳失聪，人多称浑名"许聋子"。然而他记戏颇多，能够熟悉地掌握每个唱段的情绪内容，所以操琴伴奏却绝少失误。1979年退休，1982年病逝家中，终年六十五岁。

阎更平(1918—1982)　秦腔演员，工须生。陕西长安曹村人。民国二十一年(1932)，他十四岁时入甘肃平凉平乐社第二期学艺。因智慧聪敏，学戏刻苦，很快成为该社台柱，十六岁就主演了《全家福》、《八件衣》、《卖画劈门》、《大回荆州》、《五子夺魁》等戏，一年后又演出了文武并重的折子戏《临潼山》，名声大噪。民国二十四年，随剧社赴郑州演出，亦得"才华出众"之誉。民国二十七年，返回平凉，民国三十年，离开平乐社，赴西安等地搭班演出。1952年受聘于西北戏曲研究院任演员。



阎更平戏路宽广，文武不挡，唱做俱佳，黑须白髯，各自传神。他的唱腔，刚直苍劲，豪迈有力，抑扬顿挫，运转自如，形成了独特的苍重纯厚、刚毅豪放风格，为广大同行所称道。他会戏一百余出，传统戏和现代戏全能。他的拿手戏为《祭灵》、《临潼山》。前者挂白须，着白袍，头扎白绒球，手挽白孝绸，台步苍老，全身颤抖，须、袍、球、绸颤舞的节奏，浑然一体。后者挂黑髯，扎大靠，戴头盔，蹬厚底靴，身架刚劲，慷慨悲壮，特别是翻"硬折子"、走"飞脚"、劈"双叉"等特技，做得干净利落，熟练自如。该剧是以唱

功见长的靠架戏，秦腔界能演者甚少，可他演此戏已早负盛名。

阎更平为人谦虚，向不以名家自居，善于博采众长。为了掌握帽翅技巧，他特意把山西阎逢春请到家中传艺，脖子练肿了，头练昏了，从不叫苦。《徐策跑城》经周信芳指导，再度上演，台步有力，髯口传神，水袖潇洒，身段多姿，观众赞叹不已。他年逾花甲，已经退休后，亦不忘求艺。山西省晋城蒲剧团来陕公演，一名三十多岁的演员演出"麒"派名剧，他十分赞赏，场场观看，象小学生似的让人家给他说戏，并请到家中热情相待，白天学，晚上练，夜晚睡在床上还在脚手不停地复习，逗得家里人格格发笑。更平还乐于授徒，贠宗汉、焦晓春、白贵平等须生名家，都是他亲授的高才生。六十四岁病逝于西安。

王集荣(1919—1979)　　秦腔演员。原名有才，又名承义，陕西长安人。民国二十二年(1933)，考入咸阳汉调二簧民义社，民国二十五年，转入西安集义社拜安步云为师，学唱秦腔，专攻须生。民国二十九年，出师登台。民国三十一年起在麟游、凤翔、灵台、泾川、兰州等地搭班演出。1952 年入咸阳人民剧团，1953 年到眉县剧团，任眉县人民剧团副团长，被选为宝鸡市人民代表。在五十余年的舞台生涯中，曾向不少艺人学习，兼收并蓄，艺术造诣颇深。他的黑、白、文武须生各具特色。由于他初学汉调二簧，后唱秦腔，以后在搭班演出中又吸收了昆腔、晋剧和豫剧的韵味，从而自成一家，唱腔刚毅激越，古朴典雅，道白语句清晰流畅，吐字归音以秦声为主。他的唱腔注重用气、运气和换气，即气用于丹田，运气于腹肌，换气则多用于鼻腔，这样鼻口结合，给人以刚柔相济、强弱兼蓄，运用自如的感觉。不仅在唱腔念白上有较深的造诣，而且在表演方面则更加切体入微，创造出独特的人物形象。在表演中还巧妙地运用了水袖、髯口、帽翅功以抒发人物内心感情。他的武打戏干净利落，从不拖泥带水。演出代表剧目有《烈火扬州》、《澶渊之盟》、《法门寺》、《大报仇》、《葫芦峪》、《金沙滩》五十余本、折。1956 年参加陕西省第一届戏剧观摩演出大会，获演员二等奖。1969 年至 1979 年多次参加宝鸡市戏曲调演、会演每次均获演员一等奖。1982 年中国唱片公司出版的《百名秦腔演员唱腔集锦》收录了他的《法门寺》赵廉唱段。1979 年于眉县病逝，终年六十岁。

何毓华(1919—1939)　　秦腔演员。工旦脚，陕西长安人。父亲给益民社烧水做饭，十一岁随父学戏。因长象俊秀，身材窈窕，嗓音圆润，少言寡语，同行赞称："生就的一身女人骨头，真象一个女子娃。"他刻苦学艺，天资聪敏，尊敬师长，入社不到半年，就登台演出《捡柴》、《走雪》等戏。他的拿手好戏是《五典坡》，在这出戏中，他把受苦十八年而一跃登上皇后宝座的王宝钏的心态表现得淋漓尽致，观众说可和敏家(李正敏)争雄。演出《洞房》、《少华山》、《三回头》，观众说可与易俗社王月华媲美。

民国二十七年(1938)，成立毓华社，在关中各县演出，颇受观众的喜爱。民国二十八年元旦前毓华社到彬县演出，群众争相观看。而以彬县县长为箱主、青帮头子为社长的"三民社"却受到了观众极度冷落，由此，他们怀恨在心，记恨于何毓华。彬县师范师生为庆祝元

旦，邀请了“毓华社”、“三民社”等三 家一起搞联欢演出。由于在演出次序上，学生与三民社发生了纠纷，便上台把三民社的戏箱扔下了舞台。县长、社长觉得受了大辱，岂肯罢休，从此便对何毓华暗藏杀机。民国二十八年六月，彬县新民镇请“毓华社”演会戏。何毓华在观众热烈掌声和交口称赞声中卸了装，刚踏进自己的屋门，还没来得及和妻子说话，两声枪响，何毓华便倒在了血泊之中，时年仅二十一岁。

王大化(1919—1946)　秧歌剧作家、表演艺术家。山东省潍坊市人。民国十七年(1928)，随父迁居济南，入省立第一实验小学读书，后入育才中学就读。民国二十四年，赴北平，考入李大钊所办的艺文中学学习。自幼喜受唱歌和绘画。“九·一八”事变后参加了民族解放先锋队，民国二十五年，加入共产主义青年团，后又加入中国共产党。同年考入南京国立戏剧学校，随曹禺、马彦祥学习戏剧。民国二十六年抗战爆发后，参加了洪深领导的抗敌二队，赴武汉、重庆等地演出。民国二十八年，奔赴延安，入马列学院学习。民国三十年，调延安鲁迅艺术学院剧系任教员。期间与李波共同创作演出了著名秧歌剧《兄妹开荒》，轰动延安，成为延安新秧歌剧活动的开创者之一。随后与水华、马可、王家乙等合作创作和演出了秧歌剧《赵永贵自新》、《张丕模除奸》、《二流子变英雄》及多幕秧歌剧《周子山》等，成为陕甘宁边区各地流行演出的节目，在使用民族传统形式表现现代生活方面，迈出了成功的一步。民国三十三年，参加了陕甘宁边区文教大会，被评为甲等文教英雄。之后参加了歌剧《白毛女》的创作工作，并担任执行导演。民国三十四年调东北解放区工作，任东北文工团戏剧部长，期间改编演出了秧歌剧《血泪仇》。民国三十五年十二月二十日，乘车外出搜集创作素材时，因车祸不幸于黑龙江拉哈牺牲。终年二十七岁，延安文艺界举行了隆重的悼念活动，民国三十六年一月十九日，延安《解放日报》，刊出纪念专版，发表了柳青、钟敬之、李波等多篇悼念文章，誉称王大化为“闻名全国的艺术家”。

张金凤(1919—1982)　汉调桄桄演员。工花旦，浑号“红樱桃”，陕西南郑人。自幼喜爱戏剧，在新集镇自乐班里扮演小丫环，跑“龙套”，后拜五福班王银为师，开始正式学艺。民国十七年(1928)，又拜刘天太为师，继续深造。他勤奋好学，博采众长，技艺长进很快，擅演《凤仪亭》中的貂蝉，《武大郎与潘金莲》中的潘金莲，《双锁山》中的刘金定，《二女子闯书房》中的二姑娘，《小姑贤》中的小姑。观众说“看了红樱桃的戏，不吃不喝有力气。”1949年剧团里没有女演员，他在《白毛女》中扮演喜儿，在《小二黑结婚》中扮演小芹，在《赵小兰》中扮演小兰，以及《害人一贯道》和《春风吹到诺敏河》等现代戏中扮演的女青年，都受到观众的好评。1954年起开始导戏，逐渐成为专职导演。在导戏中不但能很好地运用传统程式，而且有突破、有创新。导演的现代戏有《擦亮眼睛》、《四川白毛女》、《红色交通线》、《李双双》、《夺印》，传统戏有《烈火扬州》、《宇宙锋》、《破幽州》、《五典坡》、《半把剪刀》、《团圆之后》。1956年参加陕西省第一届戏剧观摩演出大会，获导演奖。六十三岁时病逝于家。

张醒民(1920—1979)　戏曲音乐家。原姓贺,名忠信,乳名顺锁,陕西大荔县小庄人。幼因家境所迫,被卖于该县冯村贺家洼商贩张家继嗣,遂改姓张。七岁上学。民国十八年(1929),陕西大旱,家境衰落,养父逃往东北,从此辍学于家,耕种为生。民国二十六年,得同学从陕北红军大学来信相约,遂与另一同学结伴北上,考入陕甘宁边区鲁迅师范学校学习。毕业后被分往关中分区任小学教师。终因爱好文艺,被调入关中剧团,从事音乐工作。后又从关中剧团进入延安陕甘宁边区民众剧团,作乐队伴奏。

民国三十一年,延安整风运动中,奉命调往绥德文工团,同年十二月经文工团团长斯曼尼介绍加入中国共产党。在"艺多不压身"的思想指导下,他苦心钻研各种民族艺术,弦乐,管乐、作曲、彩绘、编导、诗歌与皮影戏等。先后在子洲石窑区、米脂游击队、榆林文艺班、陕北文联等处作短期工作外,还在关中剧团与延安保卫战的备战工作中,立功受奖。

中华人民共和国成立前后,张醒民相继担任了中国人民解放军独立二师宣传队队长(兼指导员),绥德群众剧团团长、榆林文工团团长,陕西省文教厅文化处副处长,陕西省音乐工作组组长、陕西省群众艺术馆馆长等职。在工作期间,曾亲自分赴各地,访查记录了榆林小曲,二人台,陕南民歌、合阳线戏、跳戏、同朝秧歌等地方戏曲剧种与乐种与舞种,甚至连其渭北湮没已久的商羊戏等傩舞、傩戏形式,也都作了初步的调查记录,为后来的全面发掘抢救创造了条件。1957年被调入陕西省戏曲学校筹备处任主任,继而负责本校研究室工作,多次深入到大荔等县农村,发动民间老艺人捐献,口述了同州梆子等剧种的整套材料。同时,组织筹办了同州梆子班,向中央与陕西各级党政领导及广大群众汇报演出中并进行了历史资料的巡回展览。1962年元月,被调任陕西省本偶艺术剧团副团长,悉心研究木偶戏,皮影戏的制作方法与表演技巧,积极推进陕西影偶戏的舞台改革,并且编写了乔何绪、乔二胜等人的一批家史。1965年7月,改调陕西省剧目工作室工作,参与辅导新剧创作、评审传统剧目和编印交流剧目工作。1969年底,单位解散,被下放"五・七"干校劳动锻炼。后被派往宝鸡市豫剧团担任业务领导。1979年,陕西省剧目工作室重新恢复后,被任命为支部书记,组织编写了《中国戏曲曲艺辞典》陕西部分条目。1979年12月25日,病逝于西安,享年五十九岁。

王吉胜(1921—1965)　赛戏演员。陕西佳县人。清朝末年由山西跨河而过的"赛赛戏",在当地民间艺人精心培育下,久演不衰。王吉胜的父亲王喜喜就是正宗的"赛赛戏"在陕北的第二代继承人。由于父亲的影响,王吉胜从小就和这一民间艺术结缘。到了二十岁左右,他不但上台扮主演,而且成了"赛赛戏"剧团从组织到演出的顶梁柱。为了发展这一戏剧形式,扩大影响,他从山西请来郭高友、梁奎等高手,壮大子阵容,提高了演出质量。由于王吉胜领戏有方,加之人缘又好,所以深受群众欢迎。他领导剧团全年固定有近二百处演出地点。每年二月出台腊月回。王吉胜就这样年复一年地和剧团一起跋山涉水,餐风露宿。

王吉胜不仅是舞台上的高手，还有一手精湛的吹奏唢呐技术。他最擅长的是引秧歌。每逢正月，他就走村过庄，给人家包揽引秧歌，凑红火。他的唢呐节奏感强，音色优美甜润，抑扬顿挫恰到好处，深得秧歌队演员的赏识。

王吉胜一辈子没有结婚，大半时光在民间艺术的长河里度过。他为人忠厚，待人热忱，是当时艺人中的佼佼者。1965 年病逝，终年四十四岁。

曹韵卿(1921—1981)　秦腔女演员，工青衣正旦，陕西耀县人。原名王三媛，幼年曾上过学，有较高的文化素养，能较好地理解角色，塑造人物有一定的深度，因而受到广大观众普遍欢迎。民国三十七年(1948)以前，在韩城等县搭班演出多年。民国三十七年在西安东关建国社演出，后还在兴平仁德社搭班演出，和李正斌等同台献艺。1949 年初，在户县搭班唱戏，深受群众喜爱。1953 年任户县剧团副团长、团长、教练等职。她擅演悲剧，拿手剧目有《赵五娘吃糠》、《牧羊卷》、《家庭痛史》等。嗓音宽阔清亮，很有韵味，表现真切自然，往往演唱到苦情之处，声泪俱下，台上台下一片哀情。她的表演极受观众的称赞，民间流行着这样谚语："为了看曹韵卿，那怕做贼挖窟窿。"1981 年，她病逝后，户县各界群众和剧团举行了盛大的葬礼，终年六十岁。

黄金花(1923—1953)　秦腔女演员，工小生兼须生。陕西宝鸡人。十岁时随兄及义姐黄金红逃往甘肃天水市开茶馆度日。因酷爱戏曲，姐妹二人遂投入刘毓中组领的秦钟社，拜孟志杰为师，姐攻小旦、她习小生。约年余即登台扮演《藏舟》中田玉川、《断桥》中许仙。不久，搭宝鸡新民社，女生头角初露，一时名声大震，是秦腔舞台上最早的女演员之一。先后曾搭班于宝鸡、平凉、兰州、西安等地班社演出。为提高演技，先后拜刘易平、苏育民、沈和中为师。学习刘易平的《辕门斩子》、《赶坡》、《打镇台》，苏育民的《激友》、《游园逼宫》、《三岔口》，沈和中的《黄鹤楼》、《辕门射戟》、《回荆州》。在博采诸家之长的同时，揉进了自己的技艺和设想，创造了独具一格的表演艺术。她的唱腔深厚舒展，发声坚实宏亮，气息饱满耐久。表演优美得体，基本功底扎实，耍帽翅、甩梢子尤为擅长。对所扮演人物的性格，均能精心刻画。善于将唱、念、做、打各种艺术手段融为一体。她表演《辕门斩子》中的杨延景和《周仁回府》中的周仁，很受群众欢迎，为同行业当中的佼佼者。中华人民共和国成立后，在三原分区剧团演出年余时间，1950 年 9 月出席了陕西省和西北地区第一次文代会。1951 年加入宝鸡县新声剧团。1953 年在西安演出中病逝，终年三十岁。

马振华(1923—1969)　秦腔演员。工旦脚，陕西蓝田人。自幼爱好戏曲，后就学于秦腔导演惠济民，跟随惠在富平正风社、大荔牖民社学艺。民国二十七年(1938)起，先后在汉中化民社、渭南庄正社、高陵化民社、汉中天汉社、西安晓钟剧校，以及三原明正社当演员。1951 年进入西藏，先在西藏工委文工队工



作，1954 年到秦剧团，任演员、教练、队长、主任、副团长、支部书记。在“十年浩劫”中，受到错误路线的摧残，1969 年在“文化大革命”中被迫害致死。他表演细腻，扮相俊美，台风严谨。他所塑造的《打金枝》中唐君瑞、《洞房》中的卢凤英、《梅龙镇》中的李凤姐、《拾玉镯》中的孙玉姣、《苏三起解》中的苏三等舞台形象，性格迥异，表演精彩动人，使观众为之倾倒。四十年代末，五十年代初，在西安剧坛红极一时，有“万人迷”之美称。1969 年在西藏含冤而死，终年四十六岁。

孟遏云(1923—1982)　秦腔女演员，工旦脚。陕西长安人。陕西省政协委员、西安易俗社艺术顾问，中国戏剧家协会会员。出身梨园世家，父亲孟广华为易俗社早期学生，在他的艺术熏陶下，她从小就酷爱戏曲艺术。孟遏云扮相俊秀，嗓音宏亮甜美，九岁登台演出时，轰动西安剧坛，成为秦腔舞台上最早出名的女演员之一。在旧社会里，她到处漂泊演出，苦度日月。中华人民共和国成立后，积极参加社会活动和艺术实践，1952 年全国第一届戏曲观摩演出中，以扮演《游龟山》中的田夫人，获表演三等奖。1956 年在陕西省第一届戏曲观摩演出中，获得表演一等奖。参加秦腔舞台艺术片《火焰驹》的拍摄工作，成功地塑造了她从未扮演过的老旦行当——李老夫人的艺术形象。长期以来，她深入工厂、农村、部队演出，深受广大观众的欢迎。1953 年到朝鲜慰问中国人民志愿军时，带病进入炮火连天的坑道里，热情洋溢地为指战员演出，受到志愿军的称赞。她专长于青衣正旦，在从艺的五十年期间，成功地塑造了众多的舞台艺术形象。如《五典坡》中的王宝钏，《游龟山》中的田夫人，《玉堂春》中的苏三，《三滴血》中的王妈，《铡美案》中的秦香莲，《火焰驹》中的李老夫人，以及现代戏《大家喜欢》中的二婶和《一罐银元》里的志德娘等，唱腔委婉动听，字正腔圆；表演细腻逼真，生动有情，形成了她自己独特的艺术风格。叶圣陶在《在西安看的戏》一文中说：“她的声音那么一转，一转之后又象游丝一样袅上去，你就默默点头，她把一个语音斩钉截铁的喷出来，才喷出来就戛然煞住，你就咂咂嘴唇，认为惟有那样喷出来就煞住才恰到好处。”1982 年 12 月 6 日在西安病逝，终年五十九岁。



李文宇(1924—1982)　戏曲导演。山西河津人。民国二十八年(1939)，参加革命，民国三十三年，加入中国共产党。任西北民众剧团演员、导演，陕西省戏曲研究院二团、三团团长，渭南地区秦腔一团团长、总导演。在抗日战争和解放战争的艰苦岁月里，他以文艺为武器，宣传抗日爱国思想。中华人民共和国成立后，担负着剧团领导工作，还排导了大量的现代戏和传统戏。在排导工作中，严肃认真，一丝不苟，善于大胆革新，勇于艺术实践。在陕西省戏曲研究院主导和参加排导的戏有《赵氏孤儿》、《游西湖》、《白玉钿》、《谢瑶环》、《安安送米》、《庵堂认母》。1962 年调渭南地区秦腔一团，排导了《年青一代》、《江姐》、《银光重放》、《八一风暴》、《铡美案》等戏。1980 年调回西安，任陕西省同州梆子团团长，1982

年12月11日在渭南病逝，终年五十八岁。

武守真(1924—1968)　二人台演员。又名武六计，祖籍山西河曲人。生长在二人台之乡榆林，从小就受到艺术的熏陶，为以后从事戏剧事业奠定了良好的基础。他的父亲和两个叔父都喜爱二人台，并都擅长吹拉弹唱，农闲时经常自家成班，演唱二人台。他既演二人台，又会晋剧，对二人台音乐的编导、演奏均有较深的造诣，是位多才多艺的民间艺人。1955年10月参加府谷县剧团。1956年参加了陕西省第一届戏剧观摩演出大会，会后将他留在音乐学院工作，后又调到陕西省戏曲剧院工作。1958年回榆林剧团，从事乐队工作。这期间，他在搜集、整理二人台音乐方面作了大量工作，对二人台的发展起了积极的促进作用。1968年因病逝世，终年四十四岁。

陈培基(1924—1979)　汉调二簧演员，工丑脚，又名陈兴满，陕西石泉人，中共党员，剧协陕西分会会员。十五岁投身戏班，二十岁拜汉中科班著名艺人邓天满为师，先后搭德燕社、兴汉社、同心社，流动于陕南汉水流域各地演出。中华人民共和国成立后参加安康人民剧院，并成为剧团主要演员、戏剧股负责人兼导演、编剧。他幼患天花症，脚有残疾，嗓声沙哑，先天条件不好，但他酷爱戏曲艺术，虚心苦学，潜心钻研，故青壮年时代，舞台表演水平大大高出同辈艺人，并在操琴、司鼓、下棋、绘画、编导及剧务组织诸方面显露出较全面的艺术才华。1951年西北军政委员会文化部授予"进步艺人"胸章。此后如饥似渴的学习新文艺理论，借鉴、钻研斯坦尼斯拉夫斯基表演体系和话剧、电影及兄弟剧种的艺术特长，结合舞台实践，形成自己的表演风格与特点，塑造了不少个性鲜明的艺术形象。1956年参加陕西省第一届戏剧观摩演出大会，扮演《楚宫》中的楚平王获表演三等奖；现代戏《梅刀新传》中扮中农阎志五获得好评。由他整理、编导并主演的传统戏《拿王通》、《双拜相》久演不衰；与人合作整理改编传统剧目《打龙棚》，参加了陕西省庆祝国庆十周年献礼演出。先后排导，演出各类剧目近百本。1979年于家中病逝，终年五十五岁。

周辅国(1926—1979)　秦腔演员，工净脚。乳名抚州，陕西蓝田人。民国二十七年(1938)，进三意社跟吴济民学净脚，为该社"辅"字班演员。民国二十九年，登台演出。当时正是三意社困难之际，为了生存糊口，跑遍了关中各县，受尽了苦难。中华人民共和国成立后，他的才能得到了充分发挥。他的戏路宽广，不仅能演二花脸，还能演大花脸，《古城会》、《斩颜良》、《斩单童》、《黑逼宫》、《铡美案》，都很出色，在《火焰驹》中扮演的艾谦，更为人们称赞。此剧已由长春电影制片厂拍成戏曲艺术片，在全国上映，博得各地观众的好评。他功底扎实、嗓音高亢深厚、扮相魁伟，给观众留下了深刻的印象。1956年荣获陕西省戏剧观摩演出大会演员二等奖。1979年5月病逝于西安，终年五十三岁。



贺振民(1927—1969)　　秦腔演员,工须生。陕西户县青阳寨人。十四岁(民国三十年),入凤翔移风社学艺,出科后往甘肃灵台等地搭班演出,就以婉转偷字、半声拖音而出名。先后得到陈育平、陈发明、赵文国等的指教。1950 年入凤翔县人民剧团,先后任剧务长、副团长、团长等职。

振民能戏较多,代表性剧目有《下河东》、《天波府》、《徐策跑城》等。他扮演的《打镇台》的王震最为有名,闪单帽翅、既可单翅互换,也可以前后遥转、或双翅背向同摇。动作娴熟,运用自如,被称为一绝。除此,净行、丑行、旦行都能扮演。以丑行应工的《黄河阵》中的燃灯佛,以小生应工的《周仁回府》中的周仁、双大丑应工的《唐知县审诰命》中的唐成,以彩旦应工的《串龙珠》中的花母等,颇受欢迎。

振民严以治团,注重培养人才,在凤翔剧团工作期间,因培养青年学员成绩显著,被评为陕西省第一届先进文化工作者代表,获陕西省艺术教育工作者奖。1960 年他为学员执导的《四贤册》、《背靴子》等折戏,参加陕西省青年演员会演演出,均获演出奖。

1966 年"文化大革命"开始后被揪斗,1969 年下放凤翔县田家庄申都村劳动,热心为附近十余村农民秦腔爱好者传艺。是年 10 月 28 日,因病逝世,年仅四十二岁。葬于申都村,凤翔人民为了纪念他,集资为其立碑以志其艺。

苏蕊娥(1931—1967)　　秦腔女演员,工旦脚。原籍陕西商县人,苏哲民之长女,自幼聪明、活泼,生活在戏曲之家,耳濡目染,七岁即登台演出《柜中缘》。民国二十七年(1938),三意社分社风波之后,演员阵容大减,在西师附小读书的苏蕊娥,有时也演出《别窑》、《三回头》、《洗衣记》。后正式参加三意社演出,成为"一旦挑八角"的台柱演员。体会脚色比较深透,有一口天赋的好嗓子,唱腔甜美圆润,婉转动听,吐字清晰分明,以演唱《白玉楼》、《玉虎坠》、《五典坡》、《玉堂春》、《断桥》、《斩秦英》、《大烟魔》、《对银杯》、《白衣庵》、《棒打无情郎》等文戏见长。青衣戏《杀庙》中的秦香莲,唱腔优美,风姿娴雅大方,尤以满腔满调的演唱特点,赢得观众的好评。被誉为秦腔的"坤伶皇后"。中华人民共和国成立后,被聘请到陕西省戏曲研究院任教。工作积极负责,受到剧院师生的称赞。录制的有《二度梅·重台》、《白衣庵·路遇》、《周仁回府·夜逃》、《四进士·写状》等唱段。1967 年 6 月在西安病逝,终年三十六岁。



苏彦明(1932—1957)　　二人台演员。陕西省府谷县人。十六岁参加了中国人民解放军,随部队转战山西、东北。因他有一副好嗓子,部队就吸收他为文工团团员,经过声乐专业训练,1951 年随军赴朝鲜,停战后转业回原籍,先后在县文教科、文化馆、剧团等单位工作。既能演戏,也会导戏,还精于四股弦演奏。他有一口好嗓子,音域宽阔,演唱认真,深

受陕北人民的爱戴。对二人台音乐的收集整理工作积极热情，口述了大量曲调和唱段，为二人台的传播和发展作出了很大成绩。1957年病逝，终年二十五岁。

李应贞(1937—1970)　秦腔女演员，工花旦。陕西米脂人。民国三十七年(1948)，在镇川堡参加陕甘宁边区民众剧团"娃娃队"，一边学戏，一边学文化，1949年随团到西安。唱腔委婉清丽，扮相俊美秀逸，表演自然活泼，感情真挚奔放，在《白蛇传》里扮演的白娘子、《游西湖》中的孙蕊娘、《游龟山》中的胡凤莲、《窦娥冤》中的窦娥等脚色，都演得十分成功，获得观众的好评。1952年获得西北文化部颁发的演员甲等奖，1956年参加陕西省第一届戏剧观摩演出大会，获演员二等奖。1957年参加戏曲舞台片《火焰驹》的拍摄，扮演丫环芸香，表演优美精彩，1959年参加陕西省戏曲演出团赴京汇报演出，并巡演十三省区。"文革"期间，受到冲击和折磨，1970年被迫害而死，终年三十三岁。

附　　录

戏曲会演剧本创作评奖、灌制唱片名单

1952年第一届全国戏曲观摩演出大会陕西省获奖名单

剧本创作奖

创作剧目名称	所属剧种	作者及单位
游龟山	秦腔	马健翎　西北民众剧团
花木兰	豫剧	陈宪章　王景中　香玉剧社

演出集体奖

奖次	剧目	剧种	获奖单位
二等奖	游龟山	秦腔	西北演出代表团
三等奖	一家人	秦腔	西北演出代表团

演出个人奖

奖次	姓名	性别	剧种	剧目
演员一等奖	苏育民	男	秦腔	打柴劝弟
	刘毓中	男	秦腔	卖画劈门　游龟山
演员二等奖	史雷	男	秦腔	大家喜欢
	宋上华	男	秦腔	拷红
	张云	男	秦腔	大家喜欢
	黄俊耀	男	秦腔	大家喜欢
演员三等奖	张新华	男	秦腔	游龟山
	孟遏云	女	秦腔	游龟山
	田林	男	秦腔	游龟山
	杨金凤	女	秦腔	游龟山
	刘易平	男	秦腔	游龟山

续表

奖次	姓名	性别	剧种	剧目
奖状获得者	李卜	男	秦腔	大家喜欢
	王天民	男	秦腔	游龟山
荣誉奖	常香玉	女	豫剧	花木兰

1956年陕西省第一届戏曲观摩演出大会获奖名单

剧本奖

奖次		剧种	剧目	作者姓名
整理改编	一等奖	秦腔	铡美案	王绍猷
		豫剧	王佐断臂	樊粹庭
		花鼓戏	夫妻观灯	彭正远
		端公戏	打麦场	张世杰
		秦腔	法门寺	姜炳泰
		秦腔	游龟山	马健翎
	二等奖	秦腔	卖水	王槐蔚
		眉户	杜十娘	李瑞阳　张锦璧
		豫剧	唐知县审诰命	集体讨论　段梦龄执笔
		秦腔	三上轿	杨鹤斋
		汉调二簧	雷电颂	袁光　姜炳泰
		陕南曲子	归来	张世杰
	三等奖	眉户	中秋之夜	李晓白　安全
		汉调桄桄	嚷府	陈显远　孟学范
		秦腔	母女俩	谢蒙秋
		花鼓戏	西楼会	牛公民
		曲艺剧	小姑贤	宝鸡市曲艺实验团
		花鼓戏	回河南	马耀中
		花鼓戏	桑园配	任宏谋
		汉调桄桄	打銮驾	吕光华　陈显远

续表

奖次		剧种	剧目	作者姓名
创作	一等奖	眉户	粮食	黄俊耀
		秦腔	烈火扬州	陆苍
	二等奖	秦腔	丰乐园	张秦伯　杨安民　王槐蔚
		眉户	迎春花开了	陆苍　王烈
	三等奖	秦腔	忠王李秀成	周军　鲁侠

演出集体奖

奖次	剧种	剧目	单位
一等奖	秦腔	铡美案	渭南新民剧团
	秦腔	三上轿	西安尚友社
	豫剧	王佐断臂	西安狮吼剧团
	秦腔	母女俩	西安三意社
	京剧	借靴	西安新声京剧团
	秦腔	卧薪尝胆	宝鸡市新声剧团
	陕南曲子	归来	汉中红星歌剧团
	晋剧	打金枝	绥德群众剧团
	花鼓戏	夫妻观灯	商洛剧团
	汉调二簧	楚宫	安康汉剧团
	越剧	梁山伯与祝英台	西安市越剧团
	秦腔	游西湖	陕西省戏曲剧院二团
	秦腔	挡马	西安易俗社、三意社、尚友社学生演出队
	秦腔	游龟山	西安易俗社
二等奖	曲艺	小姑贤	宝鸡市曲艺实验剧团
	花鼓戏	桑园配	商洛剧团
	花鼓戏	回河南	商洛剧团
	评剧	杜十娘	西安黎明、明星评剧团
	秦腔	卖水	西安三意社

续表一

奖次	剧种	剧目	单位
二等奖	秦腔	中秋之夜	榆林人民剧团
	秦腔	丰乐园	陕西省咸阳市人民剧团
	榆林小曲	十对花	榆林人民剧团
	豫剧	唐知县审诰命	西安民众剧团
	秦腔	法门寺	陕西省戏曲剧院一团
	眉户	杜十娘	华阴新中剧团
	端公戏	打麦场	汉中红星歌剧团
	豫剧	打焦赞	西安狮吼剧团
	眉户	粮食	陕西省戏曲剧院三团
	秦腔	忠王李秀成	西安五一剧院
三等奖	秦腔	金沙滩	朝邑剧团
	秦腔	烈火扬州	眉县群众剧团
	眉户	中秋之夜	三原新艺剧社
	评剧	小姑贤	西安黎明、明星评剧团
	豫剧	哭剑	西安民众剧社
	汉调桄桄	帝王珠	南郑新民剧社
	汉调桄桄	嚷府	南郑新民剧社
	豫剧	西厢记	咸阳新豫剧团
	豫剧	宇宙锋	铜川红星剧团
	豫剧	坐轿	铜川红星剧团
	眉户	张连卖布	华阴新中剧团
	秦腔	藏舟	泾阳民声剧团
	秦腔	杀船	西安三意社
	秦腔	杀驿	西安三意社
	秦腔	乾元山	西安易俗社、三意社、尚友社学生演出队
	秦腔	走雪	西安易俗社、三意社、尚友社学生演出队

续表二

奖次	剧种	剧目	单位
三等奖	秦腔	黑叮本	西安尚友社
	八岔戏	站花墙	安康汉剧团
	汉调二簧	碰亭	安康汉剧团
	眉户	迎春花开了	兴平人民剧团

导演奖

奖次	剧种	剧目	获奖者
一等奖	秦腔	铡美案	申正坤
	豫剧	王佐断臂	徐碧云　樊粹庭
	秦腔	卖水	姚鼎铭
	秦腔	三上轿	惠济民
	秦腔	游龟山	刘毓中、宋上华、王藹民
二等奖	秦腔	母女俩	严辅中
	曲艺剧	小姑贤	黄德恒
	秦腔	丰乐园	杨安民
	豫剧	唐知县审诰命	曲玉民、张彦春
	豫剧	打焦赞	徐碧云
	眉户	粮食	任国保、宋英山
	晋剧	打金枝	田世雄、孙德民
	花鼓戏	夫妻观灯	胡振西
	花鼓戏	回河南	傅文民
	越剧	梁山伯与祝英台	韩义　田野
	秦腔	乾元山	李阔泉
	秦腔	走雪	杨公愚、孟广华、安鸿印
	京剧	借靴	史美强、陈凤鲲
	陕南曲子	归来	张树青

续表

奖次	剧种	剧目	获奖者
二等奖	秦腔	游西湖	韩盛岫
	秦腔	忠王李秀成	西安五一剧团集体导演
	眉户	迎春花开了	崔晓钟等
三等奖	秦腔	金沙滩	惠居民　何新喜
	秦腔	烈火扬州	严艺芳　姜培中
	眉户	中秋之夜	李西民
	秦腔	卧薪尝胆	高新岳、王振国、李新纪、孟子杰
	评剧	杜十娘	陈新、李文豹、李鹏九
	豫剧	哭剑	张彦春、曲玉林
	汉调桄桄	帝王珠	张金凤、王伍太
	豫剧	宇宙锋	铜川红星剧团集体导演
	豫剧	西厢记	崔广福
	眉户	张连卖布	李桂芳、康顿易
	眉户	杜十娘	李桂芳、康顿易
	秦腔	藏舟	张正声、李笑侬
	秦腔	杀船	姚裕国
	秦腔	杀驿	曹集中
	花鼓戏	桑园会	刘福堂
	秦腔	镇台念书	刘建中
	秦腔	刘莲英	何振中、王征
	秦腔	铡美案	陆三民等
	秦腔	中秋之夜	申世金、陈玉龙、陆三民
	秦腔	法门寺	王群定、王安民、
	八岔戏	站花墙	王道中
	端公戏	打麦场	聂光华

演　员　奖

奖次	获奖者
一等奖	王祯　王秉中　史美强　田德年　邢枫云　任凤仙　李正敏　李夕岚　李新纪　李爱云　宋上华　余巧云　余林凤　何振中　何尚达　杜建德　吴德　孟遏云　姚裕国　贠安民　张敬盟　张香芙　张健民　张新华　高剑琳　曹子道　曹玉珍　常警惕　许瑞春　焦晓春　杨令俗　杨保喜　杨金凤　赵国瑞　赵玉兰　赵兰芝　樊新民　刘毓中　刘易平　苏育民　萧若兰
二等奖	王仲华　王蔼民　王辅生　王集荣　王伍太　王正兴　王先珠　王正廉　王君秋　田正武　朱润民　傅文民　傅凤琴　任惠中　任哲中　杜奎兴　来喜麟　李应贞　李瑞芳　王玉琴　李继祖　李箴民　李玉民　李正斌　何金仙　林惠琴　吴秀莲(商洛)　周辅国　查俊卿　查紫霞　袁乃中　袁胜禄　马双枝　马忠福　马蓝鱼　胡少鹏　师凤琴　孙省国　孙丽艳　黄贤明　段林菊　段灵芝　程海清　郭明霞　郭朝中　姚成祖　姚月红　南怀容　梁凤采　徐鸿轩　徐抚民　陈清林　陈守新　陈妙华　陈玉龙　张彩香　张凤云　张秀芳(华阴)　张咏华　张健　康正俗　崔惠芳　冯子财　彭义国　杨天易　杨明灿　乔新贤　乔梅英　宁秀云　贺树芳　赵晓岚　赵有福　巩金玉　刘养民　刘亘天　刘秉国　刘化鹏　刘培兰　阎更平　阎振俗　韩振民　萧淑琴　龚清义
三等奖	王秀琴　王惠芳　王群英　王振国　王正泰　王玲玉　王建娥　王学义　王麦兰　王新华　王化民　王秀英　王斌　王景山　尹荣香　尹良俗　田玉华　田佐民　田富贵　田艺魁　左艺国　白敬民　曲玉林　邵燕萍　崔宝善　全巧民　任广立　祁兰芳　李宝珍　李淑芳　李凤琴　李文豹　李其华　李元哲　李淑贞　李辅杰　李云龙　李采兰　李炳义　李惠珍　李宝琴　李光辉　宋竹梅　余雅珍　杜玉兰　周尚义　周启郁　吴艺文　吴秀莲(兴平)　屈信中　夏筱兰　姜培中　纪桂芳　徐元民　郭筠　马忠倩　孙莉群　孙正国　张全民　张秀芳(西安)　张曼君　张莲女　张权易　张秦民　张恬　张玉琴　张兴良　黄新闻　黄锐文　高万昉　高新岳　陈培基　陈西秦　陈君民　陈桂楼　陆宜　曹海裳　许新萍

续表

奖次	获奖者
三等奖	常建云 闵景华 华美丽 杨云堂 杨博民 杨淑琴 惠居民 冯挡琴 冯　林 雷震中 董存秀 童艺民 畅玉芳 蔡志成 齐云英 赵玉如 赵胜利 赵爱云 赵云峰 赵定国 刘小虎 刘茹惠 刘天顺 刘长香 刘应修 刘新惠 刘劳芳 刘棣华 潘士安 剑　影 卢秀琴 卢晓霞 阎忍信 阎晓旺 魏正风 苏砚芳 谭明生 罗四奎 党训民 萧玉玲 萧淑凤 龚敬荣 龚尚武

音乐演奏奖

奖次	剧种	剧目	单位
一等奖	豫剧	王佐断臂	西安狮吼剧团乐队
	秦腔	丰乐园	咸阳市人民剧团乐队
	越剧	梁山伯与祝英台	西安市越剧团乐队
	秦腔	游西湖	陕西省戏曲剧院二团乐队
	秦腔	游龟山	西安易俗社乐队
二等奖	秦腔	铡美案	渭南新民剧团乐队
	秦腔	母女俩	西安三意社乐队
	豫剧	唐知县审诰命	西安民众剧团乐队
	豫剧	哭剑	西安民众剧团乐队
	汉调桄桄	打銮驾	南郑新民剧社乐队
	眉户	杜十娘	华阴新中剧团乐队
	眉户	粮食	陕西省戏曲剧院三团乐队
	花鼓戏	夫妻观灯	商洛剧团乐队
	花鼓戏	回河南	商洛剧团乐队
	花鼓戏	西楼会	商洛剧团乐队
	花鼓戏	桑园配	商洛剧团乐队
	秦腔	走雪	西安易俗社、三意社、尚友社学生演出队乐队
	榆林小曲	十对花	榆林人民剧团乐队

续表

奖次	剧种	剧目	单位
二等奖	秦腔	法门寺	陕西省戏曲剧院一团乐队
	端公戏	打麦场	汉中红星歌剧团乐队
	陕南曲子	归来	汉中红星歌剧团乐队
	秦腔	忠王李秀成	西安五一剧团乐队
	眉户	迎春花开了	兴平人民剧团乐队
三等奖	秦腔	金沙滩	朝邑剧团乐队
	秦腔	烈火扬州	眉县群众剧团乐队
	秦腔	卧薪尝胆	宝鸡市新声剧团乐队
	曲艺剧	小姑贤	宝鸡市曲艺实验团乐队
	豫剧	坐轿	铜川红星剧团乐队
	秦腔	中秋之夜	榆林人民剧团乐队
	秦腔	三上轿	西安尚友社乐队
	八岔戏	站花墙	安康汉剧团乐队
	汉调二簧	雷电颂	安康汉剧团乐队
	评剧	要彩礼	西安明星、黎明评剧团乐队

舞台设计奖

奖次	剧种	剧目	获奖者
一等奖	越剧	梁山伯与祝英台	刘厚德、韩义
二等奖	豫剧	王佐断臂	邱星
	秦腔	卧薪尝胆	王一化、杜志辉
	秦腔	丰乐园	梁雅山、马继成
	眉户	粮食	戴战友
	秦腔	三上轿	周杰
	陕南曲子	归来	张志学、许剑英、樊桦

续表

奖次	剧种	剧目	获奖者
一等奖	秦腔	忠王李秀成	管福英、李景华
	眉户	迎春花开了	刘长春

制作管理奖

奖次	剧种	剧目	单位
二等奖	秦腔	卧薪尝胆	宝鸡新声剧团
	秦腔	丰乐园	咸阳人民剧团
	陕南曲子	归来	汉中红星歌剧团
	眉户	粮食	陕西省戏曲剧院三团
	越剧	梁山伯与祝英台	西安市越剧团
	秦腔	法门寺	陕西省戏曲剧院一团
	秦腔	游西湖	陕西省戏曲剧院二团
	秦腔	忠王李秀成	西安五一剧团
	眉户	迎春花开了	兴平人民剧团
三等奖	豫剧	王佐断臂	西安狮吼剧团

舞台美术奖

奖次	剧种	剧目	单位
三等奖	秦腔	母女俩	西安三意社
	眉户	中秋之夜	三原新艺剧社
	秦腔	刘莲英	西安尚友社
	秦腔	中秋之夜	榆林人民剧团
	秦腔	白蛇传	宝鸡人民剧团

1960年陕西省戏曲青年演员会演大会获奖名单

艺术教育集体奖

获奖单位	获奖单位
陕西省戏曲剧院	榆林人民剧团
陕西省戏曲学校	绥德群众剧团
陕西省军区五一剧团代表团学生队	靖边人民剧团
安康汉剧团	延长县人民蒲剧团
汉中市秦剧团	宜川县豫剧团
紫阳县汉剧团	洛川县剧团
西乡人民剧团	宝鸡市秦腔一团
洋县人民剧团	咸阳市人民剧团
商洛剧团	兴平戏曲剧院一团
山阳新生剧团	三原县高陵剧团
三原县新艺剧团	西安易俗社
铜川市秦腔一团	西安狮吼剧团
铜川市秦腔三团	西安尚友社
蒲城戏曲剧院二团	彬县人民剧团三队
大荔剧团一团	凤翔县第一人民剧团
渭南县戏曲剧院碗碗腔剧团	乾县第一剧团新生部
周至县人民剧团一团	

艺术教育工作者个人奖

姓　　名	所在单位
尚小云	陕西省戏曲学校
惠济民	陕西省戏曲学校
王谋儿	陕西省戏曲学校

续表一

姓　　名	所　在　单　位
刘英华	陕西省戏曲学校
段俊峰	陕西省戏曲学校
郭昆山	陕西省戏曲学校
武志明	陕西省戏曲学校
韩盛岫	陕西省戏曲剧院
张　万	陕西省戏曲剧院
郭启民	陕西省戏曲剧院
杨淑琴	陕西省戏曲剧院
艾世瑞	陕西省戏曲剧院
王凤堂	陕西省戏曲剧院
寇治德	陕西省戏曲剧院
关少武	汉中代表团
李应才	汉中代表团
梁新贵	汉中代表团
答子茂	汉中代表团
李立彩	汉中代表团
贺固斌	汉中代表团
田世雄	榆林代表团
杨定国	榆林代表团
陆三民	榆林代表团
焦培元	榆林代表团
薛应中	榆林代表团
安鸿印	西安代表团
李可易	西安代表团
姚鼎铭	西安代表团
谢蔚沛	西安代表团

姓　　名	所在单位
赵振华	西安代表团
张彦春	西安代表团
于志杰	西安代表团
阎广春	西安代表团
王天民	西安代表团
张敬盟	西安代表团
刘克亚	西安代表团
韩辅华	西安代表团
师命俭	延安代表团
张官印	延安代表团
李四德	延安代表团
白小亭	商洛代表团
郑万年	陕西省京剧团
王金璐	陕西省京剧团
孙钧卿	陕西省京剧团
张玉琨	安康代表团
李桂芳	渭南代表团
杜化秀	蒲城代表团
王振国	宝鸡代表团
高学民	宝鸡代表团
张明华	大荔代表团
赵正俗	大荔代表团
刘正平	三原代表团
张益胜	三原代表团
贺振民	凤翔代表团
高立民	咸阳代表团
张忠义	咸阳代表团

续表三

姓　　名	所在单位
杨远中	铜川代表团
田正志	铜川代表团
李琼中	铜川代表团
贾化民	彬县代表团
田景异	周至代表团
田兴民	周至代表团
朱桂珍	兴平代表团
程玉华	兴平代表团
翟登云	兴平代表团

青年演员获奖名单

姓　　名	剧　　种	单　　位	剧中角色
杜生斌	秦腔	宝鸡代表团	《大战豹子山》中杨永茂
萧新民	秦腔	宝鸡代表团	《大战豹子山》中陈富贵
关玉琴	秦腔	宝鸡代表团	《大战豹子山》中技术员
关金兰	秦腔	宝鸡代表团	《大战豹子山》中虎娃
李存有	秦腔	宝鸡代表团	《大战豹子山》中周书记
王友华	秦腔	宝鸡代表团	《大战豹子山》中队长
乔梅英	秦腔	宝鸡代表团	《打焦赞》中杨排风
高艾琴	秦腔	宝鸡代表团	《白衣战士到山村》中小李
夏筱兰	秦腔	宝鸡代表团	《白衣战士到山村》中金母
庞忍奇	秦腔	宝鸡代表团	《嘉兴府》中大马快
宋梅桂	蒲剧	延安代表团	《探阴山》中柳金婵
杨景耀	蒲剧	延安代表团	《探阴山》中包拯
吴引忠	蒲剧	延安代表团	《探阴山》中判官
李保生	蒲剧	延安代表团	《探阴山》中油流鬼
李胜杰	蒲剧	延安代表团	《探阴山》中阎君

续表一

姓　　名	剧　　种	单　　位	剧中角色
潘引俭	蒲剧	延安代表团	《十告状》中秦香莲
何玉兰	蒲剧	延安代表团	《拾玉镯》中孙玉姣
王巧英	蒲剧	延安代表团	《拾玉镯》中刘妈
李四德	蒲剧	延安代表团	《黄鹤楼》中周瑜
陈云英	秦腔	彬县代表团	《端花》中春红
鱼淑芳	秦腔	彬县代表团	《赵云》中赵云
王升云	秦腔	彬县代表团	《赵云》中赵云
郭志民	眉户	彬县代表团	《养猪场上》中刘老汉
吴育民	眉户	彬县代表团	《盘肠战》中王伯超
马永爱	秦腔	乾县代表团	《三滴血》中周天佑
薛德发	秦腔	乾县代表团	《三滴血》中周仁瑞
穆秀萍	秦腔	乾县代表团	《三滴血》中王妈
郑　盟	秦腔	乾县代表团	《三滴血》中晋信书
强凤贤	秦腔	彬县代表团	《三滴血》中李晚春
高引琴	秦腔	彬县代表团	《三滴血》中贾莲香
朱进才	秦腔	凤翔代表团	《十字坡》中武松
武招弟	秦腔	凤翔代表团	《十字坡》中孙二娘
刘凤英	秦腔	凤翔代表团	《四贤册》中方文珍
朱桂英	秦腔	凤翔代表团	《四贤册》中方妻
高素英	秦腔	凤翔代表团	《背靴子》中柴郡主
谢德奎	秦腔	凤翔代表团	《背靴子》中寇准
薛汉信	秦腔	凤翔代表团	《葛麻》中葛麻
吴秀莲	弦板腔	兴平代表团	《十三姐妹闯三关》中凤莲
姚玉民	弦板腔	兴平代表团	《十三姐妹闯三关》中凤莲爹
柴富华	弦板腔	兴平代表团	《十三姐妹闯三关》中凤莲妈
刘芬芳	秦腔	兴平代表团	《追鱼》中鱼精
王新娥	秦腔	兴平代表团	《三娘教子》中三娘

续表二

姓　　名	剧　　种	单　　位	剧中角色
焦晓春	秦腔	兴平代表团	《三娘教子》中薛保
范俊芳	秦腔	兴平代表团	《庙遇》中公主
贠宗汉	秦腔	蒲城代表团	《打镇台》中王镇
张兴美	秦腔	蒲城代表团	《杀庙》中韩琪
赵景辉	秦腔	蒲城代表团	《嘉兴府》中鲍士安
贺文侠	秦腔	蒲城代表团	《拾玉镯》中刘妈
李文琴	秦腔	蒲城代表团	《拾玉镯》中孙玉姣
张春华	秦腔	蒲城代表团	《拾玉镯》中傅朋
卫水珍	秦腔	蒲城代表团	《断桥》中白素贞
张建涛	秦腔	蒲城代表团	《断桥》中许仙
王俊鹏	京剧	陕西省京剧团	《收关胜》中关胜
冯友年	京剧	陕西省京剧团	《收关胜》中时迁
李正侠	京剧	陕西省京剧团	《搜孤救孤》中程婴
左文林	京剧	陕西省京剧团	《搜孤救孤》中公孙杵臼
王贵云	秦腔	三原代表团	《清官册》中八贤王
王义民	秦腔	三原代表团	《清官册》中寇准
宋竹梅	秦腔	三原代表团	《拷红娘》中红娘
张明芳	秦腔	三原代表团	《拷红娘》中崔夫人
宋贵兰	秦腔	三原代表团	《悔路》中周仁
薛巧玉	秦腔	三原代表团	《三对面》中皇姑
张爱英	秦腔	三原代表团	《拾玉镯》中孙玉姣
杨淑兰	秦腔	三原代表团	《拾玉镯》中刘妈
田　华	秦腔	三原代表团	《拾玉镯》中傅朋
张婉琴	秦腔	大荔代表团	《双下山》中小尼姑
李　孔	秦腔	大荔代表团	《正气歌》中文天祥
梁　鹏	秦腔	大荔代表团	《正气歌》中博罗
魏婉云	秦腔	大荔代表团	《攻不破的防线》中赵一曼

续表三

姓　名	剧　种	单　位	剧中角色
何　明	秦腔	大荔代表团	《攻不破的防线》中日本厅长
刘淑琴	碗碗腔	大荔代表团	《一家人》中张英
孔　雀	碗碗腔	大荔代表团	《一家人》中王小琴
张长水	碗碗腔	大荔代表团	《一家人》中王老汉
何秀琴	碗碗腔	大荔代表团	《一家人》中王大妈
刘　云	碗碗腔	大荔代表团	《一家人》中匪排长
梁彩霞	秦腔	汉中代表团	《大破天门阵》中杨八姐
齐宝琴	秦腔	汉中代表团	《大破天门阵》中穆桂英
李培华	秦腔	汉中代表团	《大破天门阵》中穆桂英
余远友	秦腔	汉中代表团	《大破天门阵》中焦光普
刘树枝	秦腔	汉中代表团	《大破天门阵》中番兵
许新萍	汉调桄桄	汉中代表团	《番武拉》中张彩凤
阎河清	汉调桄桄	汉中代表团	《番武拉》中李玉
毋玉梅	汉调二簧	汉中代表团	《双思钗》中陈杏元
党治琴	汉调二簧	汉中代表团	《双思钗》中秋香
蔡正芳	京剧	汉中代表团	《长平之战》中赵括
张彦芬	京剧	汉中代表团	《长平之战》中赵母
关美容	京剧	汉中代表团	《长平之战》中赵妻
李清川	京剧	汉中代表团	《长平之战》中马童
伍泽珠	秦腔	陕西军区五一剧团学生队	《白蛇传》中白云仙
郑蝴蝶	秦腔	陕西军区五一剧团学生队	《白蛇传》中白云仙
陈仙花	秦腔	陕西军区五一剧团学生队	《白蛇传》中白云仙
李买岗	秦腔	陕西军区五一剧团学生队	《白蛇传》中法海
李月娥	秦腔	陕西军区五一剧团学生队	《白蛇传》中许仙
吕小霞	秦腔	陕西军区五一剧团学生队	《白蛇传》中青儿
王金玲	秦腔	榆林代表团	《金鳞记》中牡丹
黄云霞	秦腔	榆林代表团	《金鳞记》中鱼精

姓　　名	剧　　种	单　　位	剧中角色
马青云	秦腔	榆林代表团	《金鳞记》中丫环
梁达生	秦腔	榆林代表团	《金鳞记》中真包公
刘康锁	秦腔	榆林代表团	《金鳞记》中假包公
何金仙	晋剧	榆林代表团	《茶瓶记》中春红
魏萍玲	晋剧	榆林代表团	《茶瓶记》中张秀英
赵爱云	晋剧	榆林代表团	《茶瓶记》中秀英妈
李东升	晋剧	榆林代表团	《庆春节》中刘妈
王玉琴	晋剧	榆林代表团	《庆春节》中刘大婶
高万清	二人台	榆林代表团	《送灯》中陈大妈
胡银洲	二人台	榆林代表团	《送灯》中艄公
齐海棠	秦腔	西安市代表团	《会阵招亲》中穆桂英
王鸿斌	秦腔	西安市代表团	《会阵招亲》中杨宗保
苗长幸	秦腔	西安市代表团	《会阵招亲》中穆瓜
高信民	秦腔	西安市代表团	《斩秦英》中李世民
李凤贤	秦腔	西安市代表团	《斩秦英》中詹贵妃
郭桂英	秦腔	西安市代表团	《斩秦英》中银屏公主
刘茹惠	秦腔	西安市代表团	《辕门斩子》中杨彦景
申水琴	秦腔	西安市代表团	《后三对》中秦香莲
李仙花	秦腔	西安市代表团	《后三对》中兰屏公主
孙新民	秦腔	西安市代表团	《后三对》中包文正
刘养民	秦腔	西安市代表团	《调寇》中寇准
李宝琴	秦腔	西安市代表团	《花园卖水》中李彦贵
赵晓岚	秦腔	西安市代表团	《花园卖水》中芸香
盛和旭	秦腔	西安市代表团	《木匠迎亲》中大木匠
李夕岚	秦腔	西安市代表团	《木匠迎亲》中桃叶妈
李毓林	秦腔	西安市代表团	《木匠迎亲》中桃叶
赵养生	豫剧	西安市代表团	《挡马》中焦光普

续表五

姓　　名	剧　　种	单　　位	剧中角色
孙秋菊	豫剧	西安市代表团	《挡马》中杨八姐
何尚达	豫剧	西安市代表团	《长坂坡》中赵云
张银花	豫剧	西安市代表团	《审诰命》中诰命夫人
吴福德	豫剧	西安市代表团	《审诰命》中西司
李宝珍	豫剧	西安市代表团	《新对象》中董巧兰
马伶童	豫剧	西安市代表团	《扫窗会》中张美英
王保易	秦腔	西安市代表团	《杀驿》中吴承恩
尹良俗	秦腔	西安市代表团	《杀驿》中高解官
张宁中	秦腔	西安市代表团	《三岔口》中任堂会
卢安民	秦腔	西安市代表团	《三岔口》中刘利华
茹甲华	秦腔	西安市代表团	《老俩口争上游》中老婆
王藏华	秦腔	西安市代表团	《一文钱》中支书
任惠中	秦腔	西安市代表团	《一文钱》中林色
惠焜华	秦腔	西安市代表团	《镇台念书》中张懋
张咏华	秦腔	西安市代表团	《镇台念书》中李氏
刘爱玲	秦腔	西安市代表团	《镇台念书》中丫环
闵景华	秦腔	西安市代表团	《水淹泗州》中金吒
王根才	秦腔	西安市代表团	《水淹泗州》中哪吒
刘果易	秦腔	西安市代表团	《水淹泗州》中孙悟空
李惠贞	秦腔	咸阳代表团	《岳家庄》中岳云
赵梦兰	秦腔	咸阳代表团	《岳家庄》中银屏
雷忠义	秦腔	咸阳代表团	《岳家庄》中牛皋
王雅琴	秦腔	咸阳代表团	《岳家庄》中岳安
伍韵琴	秦腔	咸阳代表团	《刺梁》中邬飞霞
马友仙	秦腔	咸阳代表团	《断桥》中白云仙
舒曼莉	秦腔	咸阳代表团	《断桥》中青儿
卢晓霞	秦腔	咸阳代表团	《假恓惶》中张妻

续表六

姓　　名	剧　　种	单　　位	剧中角色
李金禄	秦腔	咸阳代表团	《假俩惶》中刘福盛
田果山	秦腔	咸阳代表团	《假俩惶》中张大婶
梁凤彩	豫剧	咸阳代表团	《庵堂认母》中徐元幸
潘景山	豫剧	咸阳代表团	《庵堂认母》中王志贞
李志芳	豫剧	咸阳代表团	《挡马》中焦光普
田秀英	秦腔	商洛代表团	《黑叮本》中李艳妃
费庆民	秦腔	商洛代表团	《黑叮本》中徐彦昭
张正富	汉剧	商洛代表团	《斩马谡》中诸葛亮
王　祯	汉剧	商洛代表团	《水泼大红袍》中孙素云
马中千	汉剧	商洛代表团	《水泼大红袍》中卢廷义
冀福记	汉剧	商洛代表团	《水泼大红袍》中卢福
刘桂芳	汉剧	商洛代表团	《断桥》中白蛇
余雅珍	秦腔	渭南代表团	《三对面》中兰屏公主
杨宏斌	秦腔	渭南代表团	《三对面》中包公
魏　梅	秦腔	渭南代表团	《三对面》中秦香莲
马世忠	秦腔	渭南代表团	《追韩信》中萧何
张彩香	秦腔	渭南代表团	《昭君出塞》中王昭君
郭　斌	秦腔	渭南代表团	《昭君出塞》中马童
黄贤明	汉剧	安康代表团	《梁红玉》中梁红玉
张天琴	汉剧	安康代表团	《梁红玉》中韩世忠
王发云	汉剧	安康代表团	《梁红玉》中丫环
刘铁造	汉剧	安康代表团	《栖梧山》中何元庆
刘玉娥	秦腔	周至代表团	《杀狗》中刁氏
于冬梅	秦腔	周至代表团	《详状》中徐继祖
田效文	秦腔	周至代表团	《详状》中连贤
李香君	眉户	周至代表团	《红旗炊烟》中冯妻
纪桂芳	秦腔	周至代表团	《双下山》中小尼

续表七

姓　　名	剧　　种	单　　位	剧中角色
严秋容	秦腔	周至代表团	《双下山》中小僧
傅新元	秦腔	铜川代表团	《小侠艾虎》中艾虎
魏春芳	豫剧	铜川代表团	《双射雁》中穆桂英
赵兰英	豫剧	铜川代表团	《双射雁》中杨宗保
阎瑞民	秦腔	铜川代表团	《红松林》中郭春生
党碧侠	秦腔	铜川代表团	《红松林》中冬梅
魏法民	秦腔	铜川代表团	《红松林》中洪胜虎
赵桂莲	秦腔	铜川代表团	《红松林》中小兰
王瑞华	秦腔	铜川代表团	《红松林》中万高贵
尚长荣	京剧	陕西省戏曲学校	《山河泪》中熊廷弼
蒋秋萍	京剧	陕西省戏曲学校	《山河泪》中熊廷瑄
刘国祥	京剧	陕西省戏曲学校	《山河泪》中王秋阳
朱广济	京剧	陕西省戏曲学校	《山河泪》中魏忠良
苏德发	京剧	陕西省戏曲学校	《山河泪》中马童
白岳彦	同州梆子	陕西省戏曲学校	《拾玉镯》中孙玉姣
熊亚琴	同州梆子	陕西省戏曲学校	《拾玉镯》中傅朋
赵金陵	同州梆子	陕西省戏曲学校	《拾玉镯》中刘媒婆
雷平良	同州梆子	陕西省戏曲学校	《辕门斩子》中杨彦景
贺安东	同州梆子	陕西省戏曲学校	《辕门斩子》中八贤王
冯巧玲	同州梆子	陕西省戏曲学校	《辕门斩子》中佘太君
张亚兰	同州梆子	陕西省戏曲学校	《辕门斩子》中穆桂英
杨三榆	同州梆子	陕西省戏曲学校	《破宁国》中朱亮祖
党树仁	同州梆子	陕西省戏曲学校	《破宁国》中常遇春
王芸芳	同州梆子	陕西省戏曲学校	《破宁国》中朱玉侠
孙惠兰	同州梆子	陕西省戏曲学校	《破宁国》中郭英
马瑜归	秦腔	陕西省戏曲剧院	《女巡按》中萧惠娘
何淑霞	秦腔	陕西省戏曲剧院	《女巡按》中谢瑶环

续表八

姓　　名	剧　　种	单　　位	剧中角色
白有艺	秦腔	陕西省戏曲剧院	《女巡按》中武洪
景延悟	秦腔	陕西省戏曲剧院	《女巡按》中袁华
恒宝珠	秦腔	陕西省戏曲剧院	《女巡按》中女中军
张克文	秦腔	陕西省戏曲剧院	《女巡按》中王刁
张锦	眉户	陕西省戏曲剧院	《让水》中周大嫂
淡明芳	眉户	陕西省戏曲剧院	《讲卫生》中大伯
刘亚萍	眉户	陕西省戏曲剧院	《讲卫生》中大妈
温喜爱	眉户	陕西省戏曲剧院	《讲卫生》中青梅
刘小虎	眉户	陕西省戏曲剧院	《送猪》中张老汉
杨凤兰	眉户	陕西省戏曲剧院	《送猪》中张老婆
郝彩凤	眉户	陕西省戏曲剧院	《送猪》中王小玲
田安和	秦腔	陕西省戏曲剧院	《无底洞》中孙悟空
樊小鱼	秦腔	陕西省戏曲剧院	《无底洞》中悟空化身
雷若男	秦腔	陕西省戏曲剧院	《无底洞》中玉鼠精
高　前	秦腔	陕西省戏曲剧院	《无底洞》中玉鼠化身
卫保善	秦腔	陕西省戏曲剧院	《无底洞》中猪八戒
李兴训	秦腔	陕西省戏曲剧院	《无底洞》中大妖怪
万　峰	秦腔	陕西省戏曲剧院	《无底洞》中大妖怪

剧本创作（改编）奖

剧　　目	剧　　种	作者及所在单位
十三姐妹闯三关	弦板腔	兴平代表团集体创作
大战豹子山	秦腔	宝鸡市秦腔二团集体创作
假恓惶	秦腔	咸阳东方红农业社创作组集体创作
讲卫生	眉户	陕西省戏曲剧院集体创作
送　猪	眉户	陕西省戏曲剧院一团集体创作

续表

剧　　目	剧　　种	作者及所在演出单位
让　水	眉户	陕西省戏曲剧院集体创作
一家人	碗碗腔	大荔演出代表团集体移植
红松林	秦腔	流雁移植　铜川市代表队
山河泪	京剧	春雷　省戏曲学校
梁红玉	汉剧	道中、纪元、胡宏、友松改编
女巡按	秦腔	鱼讯、黄俊耀改编

演 出 集 体 奖

剧　　目	剧　　种	演出单位
女巡按	秦腔	陕西省戏曲剧院
无底洞	秦腔	陕西省戏曲剧院
讲卫生	眉户	陕西省戏曲剧院
送　猪	眉户	陕西省戏曲剧院
让　水	眉户	陕西省戏曲剧院
山河泪	京剧	陕西省戏曲学校
破宁国	同州梆子	陕西省戏曲学校
辕门斩子	同州梆子	陕西省戏曲学校
长坂坡	豫剧	西安代表团
水淹泗州	秦腔	西安代表团
木匠迎亲	秦腔	西安代表团
金鳞记	秦腔	榆林代表团
水泼大红袍	陕南道情	商洛代表团
红松林	秦腔	铜川市代表团
三滴血	秦腔	乾县代表团
一家人	碗碗腔	大荔代表团
收关胜	京剧	陕西省京剧团
大战豹子山	秦腔	宝鸡代表团

剧　　目	剧　　种	演出单位
大破天门阵	秦腔	汉中代表团
满堂红	眉户	三原代表团
十三姐妹闯三关	弦板腔	兴中代表团
嘉兴府	秦腔	蒲城代表团
打镇台	秦腔	蒲城代表团
假恓惶	秦腔	咸阳代表团
梁红玉	汉剧	安康代表团

导　演　奖

剧　　目	剧　　种	单　　位
会阵招亲	秦腔	西安市代表团
长坂坡	豫剧	西安市代表团
唐知县审诰命	豫剧	西安市代表团
木匠迎亲	秦腔	西安市代表团
杀　驿	秦腔	西安市代表团
一文钱	秦腔	西安市代表团
水淹泗州	秦腔	西安市代表团
长平之战	京剧	汉中代表团
收关胜	京剧	陕西省京剧团
大战豹子山	秦腔	宝鸡代表团
打镇台	秦腔	蒲城代表团
庆春节	晋剧	榆林代表团
梁红玉	汉剧	安康代表团
红松林	秦腔	铜川代表团
一家人	碗碗腔	大荔代表团
山河泪	京剧	陕西省戏曲学校

续表

剧目	剧种	单位
辕门斩子	同州梆子	陕西省戏曲学校
破宁国	同州梆子	陕西省戏曲学校
拾玉镯	同州梆子	陕西省戏曲学校
水泼大红袍	陕南道情	商洛代表团
挡马	豫剧	咸阳代表团
女巡按	秦腔	陕西省戏曲剧院
无底洞	秦腔	陕西省戏曲剧院
讲卫生	眉户	陕西省戏曲剧院
送　猪	眉户	陕西省戏曲剧院
让　水	眉户	陕西省戏曲剧院
昭君出塞	秦腔	渭南代表团

音　乐　奖

单位	剧种	剧目
榆林代表团	秦腔	金鳞记
榆林代表团	晋剧	茶瓶记
汉中代表团	京剧	长平之战
陕西军区五一剧团学生队	秦腔	白蛇传
咸阳代表团	秦腔	假恓惶
兴平代表团	弦板腔	十三姐妹闯三关
延安代表团	蒲剧	探阴山
乾县代表团	秦腔	三滴血
蒲城代表团	秦腔	打镇台
三原代表团	秦腔	拾玉镯
三原代表团	眉户	满堂红
西安市代表团	秦腔	木匠迎亲

续表

单　位	剧　种	剧　目
西安市代表团	秦腔	花园卖水
西安市代表团	秦腔	水淹泗州
西安市代表团	豫剧	长坂坡
西安市代表团	豫剧	扫窗会
陕西省戏曲学校	京剧	山河泪
陕西省戏曲学校	同州梆子	辕门斩子
陕西省戏曲学校	同州梆子	拾玉镯
陕西省戏曲学校	同州梆子	破宁国
陕西省戏曲剧院	秦腔	女巡按
陕西省戏曲剧院	秦腔	无底洞
陕西省戏曲剧院	眉户	讲卫生
陕西省戏曲剧院	眉户	送　猪
彬县代表团	秦腔	端　花
大荔代表团	碗碗腔	一家人
周至代表团	秦腔	双下山
安康代表团	汉剧	梁红玉
铜川代表团	豫剧	双射雕
商洛代表团	陕南道情	水泼大红袍

舞台美术奖

单　位	剧　种	剧　目
陕西省戏曲剧院	秦腔	女巡按
陕西省戏曲剧院	秦腔	无底洞
陕西省戏曲剧院	眉户	送　猪
铜川代表团	秦腔	红松林
西安市代表团	秦腔	斩秦英

续表

单位	剧种	剧目
西安市代表团	秦腔	会阵招亲
西安市代表团	秦腔	木匠迎亲
西安市代表团	豫剧	新对象
西安市代表团	秦腔	镇台念书
西安市代表团	秦腔	水淹泗州
咸阳代表团	秦腔	岳家庄
乾县代表团	秦腔	三滴血
汉中代表团	京剧	长平之战
榆林代表团	晋剧	庆春节
安康代表团	汉剧	梁红玉
三原代表团	眉户	满堂红
三原代表团	秦腔	拾玉镯

1979年中华人民共和国成立三十周年献礼演出获奖名单

剧本奖

奖次	剧目	剧种	作者
剧本甲等奖	屠夫状元	花鼓戏	安民、井制、福堂、正庆改编
	西安事变	秦腔	杨克忍、李哲明、范角、段肇升
剧本乙等奖	红珍珠	汉剧	安康县汉剧团顾群、刘继鹏执笔
	牧童与小姐	花鼓戏	镇安剧团创作组，执笔徐小强、刘文华、严金锋

演　出　奖

奖次	剧目	剧种	获奖单位
演出甲等奖	西安事变	秦腔	西安市易俗社
演出二等奖	屠夫状元	花鼓戏	商洛剧团
	赵氏孤儿	秦腔	陕西省戏曲剧院
	紫金簪	弦板腔	乾县剧团
	牧童与小姐	花鼓戏	镇安剧团
	射虎口	京剧	陕西省京剧团
献礼演出奖	渭华起义	秦腔	华县剧团
	戏班子断案	端公戏	汉中歌舞剧团
	红珍珠	汉剧	安康县汉剧团
	司马迁	秦腔	渭南地区秦腔二团
	丁家姐妹	秦腔	宝鸡地区秦腔团
	蒙汉游击队	秦腔	靖边县剧团
	孙思邈	豫剧	铜川市豫剧团
	连心锁	秦腔	户县剧团

1980年陕西省优秀戏曲剧本评奖获奖名单

奖次	剧目	剧种	作者及所在单位
二等奖	秦楼案	秦腔	王俊学
	凤凰飞进光棍堂	花鼓戏	徐小强、陈喜林、尹金锋
三等奖	丫环断案	秦腔	张孝慈
	审坛子	秦腔	武维成、孙仲迅
	审鸡	秦腔	广宇

续表

奖次	剧目	剧种	作者及所在单位
三等奖	血绫配	秦腔	尚爱仁、陈继春
	白龙口	秦腔	杨克忍、李哲明
	大海作证	秦腔	门欣荣
	爱与恨	眉户	毋致、杨淑琴、南怀容
	满园春光	线腔	木儿
	双镯记	秦腔	杨安民、邓春松、丁明、刘凤洲

1981年陕西省剧本创作评奖获奖名单

奖次	剧目	剧种	作者及所在单位
二等奖	六斤县长	花鼓戏	商洛地区剧团创作组,陈正庆、田井制执笔
	杏花村	眉户	毋致、南怀容、杨淑琴
	康乐堡	豫剧	黄金玲、车周兴、古民寿
三等奖	红线记	京剧	王小康
	葫芦坝	眉户	王枫、潘渊改编
	马嵬坡	秦腔	曹剑
	红菊花	秦腔	王济民、曹民生
	意中人	道情	陈继春
	赵镢头之死	汉剧	王敬群、陈希元改编
	猪娃儿谜	线腔戏	木儿改编

1981年陕西省首届汉剧会演大会
获 奖 名 单

奖次		单位	剧目
大型剧目集体演出奖	二等奖	紫阳演出代表团	清风亭
		安康演出代表团	春秋配
		山阳演出代表团	穆桂英
		旬阳演出代表团	黄天荡
	三等奖	汉中演出代表团	包公误
		汉阴演出代表团	赵镢头之死
		平利演出代表团	连环计
折子戏集体演出奖	一等奖	安康演出代表团	扈三娘
	二等奖	安康演出代表团	拾玉镯
	三等奖	石泉演出代表团	二进宫
		汉阴演出代表团	赵镢头之死
剧本改编整理	三等奖	紫阳演出代表团	清风亭
		旬阳演出代表团	黄天荡

陕西省各剧种传统戏拍摄
电影剧目和主演名单

剧种	剧目	主演	拍摄单位	拍摄时间
秦腔	火焰驹	陈妙华、萧玉玲、孟遏云、萧若兰 苏育民、周辅国、李应贞	长春电影制片厂	1958
弦板腔	考新郎	郭爱亭、张晴中、张凤英	西安电影制片厂	1959

续表

剧　种	剧　目	主　演	拍摄单位	拍摄时间
秦腔	三滴血	陈妙华、全巧民、萧若兰 樊新民、刘毓中、孟遏云	西安电影制片厂	1960
商洛道情	一文钱	马忠倩	西安电影制片厂	1960
京剧	尚小云舞台艺术	尚小云	西安电影制片厂	1961
同州梆子	同州梆子 艺术资料	王谋儿	西安电影制片厂	1962
眉户	屠夫状元	王广明、段林菊、李小六	西安电影制片厂	1980

陕西省各剧种录像剧目名单

剧　种	剧　目	录制时间
京剧	三岔口	1980.3
京剧	拾玉镯	1980.3
京剧	将相和	1980.3
关中道情	隔门贤	1980.3
秦腔	卧虎令	1980.3
蒲剧	少华山	1980.4
秦腔	软玉屏(前本)	1980.9
秦腔	软玉屏(后本)	1980.9
秦腔	海瑞驯虎	1980.9
秦腔	拾玉镯	1980.11
秦腔	柜中缘	1980.11
秦腔	西游记(选场)	1980.11
秦腔	赵氏孤儿	1980.11
碗碗腔	借水赠钗	1980.11

续表一

剧　　种	剧　　目	录制时间
秦腔	三回头	1981.4
秦腔	小包公	1981.4
秦腔	三请樊梨花	1981.4
秦腔	杨三小	1981.4
花鼓戏	状元与乞丐	1981.10
秦腔	葫芦峪	1981.12
秦腔	会阵招亲	1981.12
秦腔	柜中缘	1981.12
秦腔	三对面	1981.12
秦腔	斩秦英	1981.12
秦腔	悔路	1981.12
阿宫腔	断桥	1981.12
阿宫腔	压发	1981.12
秦腔	摘星楼	1982.1
秦腔	审鸡	1982.1
秦腔	背舌	1982.1
秦腔	周仁回府	1982.2
眉户	杏花村	1982.3
秦腔	慈母泪	1982.3
京剧	红线记	1982.4
秦腔	姐妹易嫁	1982.4
豫剧	哑女告状	1982.4
秦腔	悔路	1982.4
花鼓戏	六斤县长	1982.4
秦腔	赶坡	1982.7
秦腔	双镯记	1982.7
秦腔	玉堂春	1982.8

续表二

剧　　种	剧　　目	录制时间
秦腔	金麒麟	1982.8
秦腔	貂蝉	1982.8
汉剧	黄天荡	1982.8
戏曲专题	老树红花	1982.10
眉户	八品官	1982.11
秦腔	白逼宫	1982.11
秦腔	赶坡	1982.11
京剧	黑旋风李逵	1982.11
秦腔	庵堂认母	1982.11
秦腔	三滴血	1982.12

注:《老树红花》专题片系西安易俗社成立七十周年的活动内容。

清末至中华民国时期灌制唱片名单

录制时间	录制单位	剧　　种	剧　　目	主　　演
约1906年(清光绪三十二年)	英国利威公司	秦腔	断桥亭	白长命
约1906年(清光绪三十二年)	英国利威公司	秦腔	兴国图	白长命
1934年	上海百代公司	秦腔	柜中缘	王天民
1934年	上海百代公司	秦腔	得意郎君	王天民
1934年	上海百代公司	秦腔	四郎探母	高符中、耿善民
1934年	上海百代公司	秦腔	庚娘传	刘迪民
1934年	上海百代公司	秦腔	二度梅	王月华
1934年	上海百代公司	秦腔	五家坡	骆秉华、赵杰民
1934年	上海百代公司	秦腔	杨氏婢	王月华、黄执中

续表一

录制时间	录制单位	剧种	剧目	主演
1934 年	上海百代公司	秦腔	蝴蝶杯	王天民、杨令俗
1934 年	上海百代公司	秦腔	藏舟	王月华、杨令俗
1934 年	上海百代公司	秦腔	淝水之战	耿善民
1934 年	上海百代公司	秦腔	断桥亭	陈雨农
1935 年	上海百代公司	秦腔	关中书院	杨令俗
1935 年	上海百代公司	秦腔	杨贵妃	王天民
1935 年	上海百代公司	秦腔	宫锦袍	王天民
1935 年	上海百代公司	秦腔	绑子上殿	李可易
1935 年	上海百代公司	秦腔	杀驿	米钟华
1935 年	上海百代公司	秦腔	打柴劝弟	萧润华
1935 年	上海百代公司	秦腔	谢安游山	耿善民
1935 年	上海百代公司	秦腔	绿波修书	王月华
1935 年	上海百代公司	秦腔	走雪	骆秉华
1935 年	上海百代公司	秦腔	探窑	李正敏
1935 年	上海百代公司	秦腔	赶坡	李正敏
1935 年	上海百代公司	秦腔	走雪	李正敏
1935 年	上海百代公司	秦腔	游园	李正敏
1935 年	上海百代公司	秦腔	血泪鸳鸯	李正敏
1935 年	上海百代公司	秦腔	断桥	李正敏
1935 年	上海百代公司	秦腔	店遇	李正敏
1935 年	上海百代公司	秦腔	黛玉葬花	李正敏
1935 年	上海百代公司	秦腔	二度梅	李正敏
1937 年	上海胜利公司	秦腔	四郎探母	骆福生
1937 年	上海胜利公司	秦腔	岳母刺字	骆福生
1937 年	上海胜利公司	秦腔	二进宫	杨金声
1937 年	上海胜利公司	秦腔	教子	杨金声

续表二

录制时间	录制单位	剧种	剧目	主演
1937 年	上海胜利公司	秦腔	鞭打芦花	杨金声
1937 年	上海胜利公司	秦腔	别窑	杨金声
1937 年	上海胜利公司	秦腔	打銮驾	张寿全
1937 年	上海胜利公司	秦腔	明公案	张寿全
1937 年	上海胜利公司	秦腔	鞭打芦花	王庆民
1937 年	上海胜利公司	秦腔	西湖借伞	苏哲民
1937 年	上海胜利公司	秦腔	玉堂春	郭育中

历 史 资 料

陕西巡抚陈宏谋巡历乡村兴除事宜檄

（清乾隆十年·陕西）

一、禁止丧戏　丧中宴饮，已属非礼；而陕省更有丧中演戏之事，或亲友送戏，或本家自演，名为敬死，其实忘亲，哀戚之时，恒舞酣歌，男女聚观，悖理伤化，莫此为甚。从前屡经禁止，至今恶习未除，风化攸系，未便因循。嗣后应先从绅士为始，凡有丧事，禁止演戏，违者无论乡保地邻，许其首告。并令教官严切训诫，不时稽查，倘有违犯，即为详究。然后及于齐民，一体禁止。

二、禁止夜戏　秋成报赛敬神，还愿演戏，原所不禁。但白昼甚长，尽可演唱，何必定于夜间。陕省向有夜戏恶习，于广阔之地，搭台演唱，日唱不足，继以彻夜，聚集人众，男女杂众，奸良莫辨，一切奸盗匪赌，每由夜戏，且有酿成命案者，有害地方不浅。经历查禁，仍多不遵。影戏一件，必在夜演，亦聚集多人，皆足滋事，嗣后须一并实力禁止。违者，乡地会首，及戏班之首，一并重处。其有会首恃众，不听乡保劝阻，许乡保报官，负责会首班头。果能禁止夜戏，地方可省无数事端也。

（《培远堂偶存稿文檄》卷十九，又同书卷二十七）

陕西巡抚陈宏谋劝善惩恶示

（清乾隆十一年三月·陕西）

一、劝阻人不敛钱赛会，不夜戏打降者奖。将公□□钱作为社本，或修理桥路之用者奖。

一、丧葬演戏者究处。

一、师巫邪术，左道异端，烧香聚众，煽惑人民，为首者绞，为从者仗一百，流三千里；若

装扮神像，鸣锣击鼓，迎神赛会者仗一百。

（《培远堂偶存稿·文檄》卷二十三）

陕西巡抚陈宏谋再禁夜戏聚赌檄

（清乾隆十四年十月·陕西）

夜戏赌博，久奉例禁。乾隆十年，司道议详本都院拟定通行各属，将境内会集演戏日期，通查报官。至期口传乡保会首集头到官，明切晓喻，出具不敢容留夜戏聚赌甘结，官仍发给禁止夜戏赌博小告示，分贴于集场，至期官役设法查拿有夜戏者。次日，乡保会首集头管戏之班首重，究……此十年据详批定通行之案也。乾隆十三年刊发《兴禁条规告示》，又已申明诰诫各属，至今多不以此为事，后任之官，并不知有此一案。如大荔县六月二十八日，堰城村有夜戏场中诱拐幼女之事；又七月□一日，龙池村因夜戏抢殴，致伤人命之事；其余各□□□，在在有之，或幸而无事，或有事不究，未经通□□□□□□者，不知凡几。是地方官全不以禁夜戏□□□□□，不知夜戏之奉禁，其登覆事宜册内□□□□□禁止，或云并无夜戏，皆属凭空结撰，自欺欺人。□□已曾谕臬司，令各属将市会日期具□通报外，诚恐各属又以开折具报，便为了事，并不检查从前议详批示事宜，分别办理。徒然行滋扰，仍难禁止，或不预先告诫于先，临时急遂混拿，又滋他弊。当此百谷登场，岁晚务闲，各处城乡，均有市会，不早禁止，滋事不少。仰按察司官吏转饬同州府，将大荔县堰城村、龙池村二处夜戏之乡保会首集头班头拘到，各重责三十板，具报，以彰禁令。命案拐案，另案究拟归结。仍再通行六府州查照详定批示事宜，将境内市会日期。离城远近，分析造册开报，并将事前如何传示取结查禁，事后如何拿究情由，于册内登明。其已将市会日期通报，而无离城远近者，仍须另册补报。并将如何预行传示取结查禁，事后如何拿究情由，于册内登明回复，以备不时查其遵行之虚实。嗣后凡有夜戏，不论有无生事，次日务将会首集首班首责处，不得宽纵。差役得钱包庇，立即重究。该官府州，亲临上司，耳目甚近，查察不难，切毋以转行了事，杳不过问。并移藩司各道知照毋违。

（《培远堂偶存稿文檄》卷二十九）

禁止妇女游会烧香示

为严禁妇女游会烧香，以端风化事，照得风化，首重谆朴德行，为先廉耻。男耕女织，各

务本业，屏绝游玩奢华，则习俗日臻于古。

汉南为周召行之地，风清俗美，自古所称。近年以来，每逢城关内各庙宇赛会演戏，老幼妇女，三五相结，饮酒看剧，聚居终日，外或于神圣诞日，焚香祈祷，男女混杂，甚至游棍从旁讥谑，岂非自取其辱?！试思妇人无外事，居家，则言不出捆；出外必拥被其面。凡以严内外之防，而正男女之分。叔嫂尚不通问，授受尚且不亲，何况茶棚、酒桌稠人广众之地？男女不分，殊觉有关体面。此皆乡愚无知，父兄男子不加约束所致，实堪痛恨！

查妇女入庙烧香，久干严例，并奏上谕饬令各省申明严禁。除饬差严行巡查外，合行剀切。出示晓谕，为此示。仰阁属各种庙会首及乡地人等知悉。嗣后每逢会期，即先抄本通告示张贴。凡尔乡地居地人等务须遵奉示谕，夫教其妻，父教其女，兄弟教其姊妹，共守闺训，毋再游会烧香。如有不遵者，一经本道查出，定将该妇女本夫究处；如无本夫者，即惟族亲属、父兄、子弟、伯叔人等是问。原乡地人等务即将此示通传晓谕。自示之后，倘更有似此闲游妇女，定将该管乡地一并责惩，决不宽贷。各宜凛遵，毋违。特示。

（清嘉庆《汉中府志》卷二十七）

陕西易俗社章程

（甲）组织大纲

第一章

第一条　本社以编演各种戏曲，补助社会教育，移风易俗为宗旨。

第二条　本社由各界同人组织成立，定名为易俗社，由前行政公署批准立案。

第三条　本社以关岳庙自置房产及梁家牌楼山西会馆为事务所。

第二章　编演种类

第五条　本社编演戏曲以下列各类为准：

一、历史戏曲　就古今中外政治之利弊，及个人行为之善恶，足引为鉴戒者编演之。

二、社会戏曲　就习俗之宜改良，道德之宜提倡者编演之。

三、家庭戏曲　就古今家庭得失成败最有关系者编演之。

四、科学戏曲　就浅近易解之学科及实业制造之艰苦卓著者编演之。

五、诙谐戏曲　就稗官小说及乡村市井之琐事轶闻，含有教育意味者编演之。

第三章　学生功课

第六条　学术教授之科目如下：

一、高小班

知识学科:三民　国文　算术　历史　地理　习字

艺术学科:修养学　戏剧学　服装学　心理学

二、初小班

三民　国语　常识　算术　习字　修养

第七条　戏曲训练之科目如下:

一、姿势

二、做工

三、道白

四、声调

五、武艺

(第四、五章略)

第六章　经　费

第二十条　本社经费分收入支出两项:

一、收入:捐款　戏价　茶餐　房租　杂款

二、支出:经常费　学生奖励　学生衣物临时购置及建筑

第二十一条　会计处存款若逾百元,即须交付商号,立折存储,折须交存社长处。

第二十二条　本社社员于本年开例会时,共同查帐一次。

第二十三条　本社每月出入款项,须经会计检查员会同清结,并由会计员于结清七日内缮造计算书据,汇送评议部备查。

第二十四条　本社财物非经评议部议决,不准借给社外。

第七章　学生待遇

第二十五条　本社学生以入社五年为戏曲毕业年限,合格者领取证书,学生入社得有保证人或商号铺保。

第二十六条　学生于修业期内,得分别优劣,酌给奖励。

第二十七条　学生毕业后成绩优美,无他项过失者,得认为本社艺员或教练,当分别程度酌给薪金。学生毕业后得与本社尽义务二年,期满出社自谋生活或由社介绍,但有仍愿为社服务者,双方另议。

第二十八条　学生于修业期内不得中途告退。

第二十九条　学生于修业期内,如犯重大过失,或自行遁退、被开除者,须由保证人负责追费。

第八章　会　期

第三十条　本社会期分例会、特别会两种:

一、大会　每年开大会一次（每月开常会一次，俱由社长召集之）

二、特别会　如有重大事件发生，由社长或评议长临时召集之。

第九章　规　约

第三十一条　本社普通规约如下：

一、不得有违背国家法律之行为。

二、不得假本社名义干涉外事。

三、不得横生意见破坏全体。

四、不得违背本社章程。

第三十二条　本社职员有犯三十一条规定之一者，社长会同评议部评议认为确定后，应处以相当之惩罚。

第三十三条　社长有犯三十一条之一者，由评议长召集开会，共同评判，认为确属事实后，仍处以相当之惩罚。

第三十四条　本社特别规约如左：

一、庶务员关于款项事件，须发单盖章，送会计处支领，否则无效。

二、职员平常支薪时，须见本人盖章单据，方准支出。

三、职员、艺员遇有特别事件，须支薪金时，不得超过两月，且须有社长盖章之单据。其有因故解约者，须将长支填齐，方准出社。

四、本社学生不得与不正当之人相往来，并不得私受外界之赠与。

第十章　附　则

第三十五条　热心君子有以财务捐助本社者，应享各项之酬答。

一、十元以上者登报鸣谢。

二、五十元以上者登报鸣谢外，酌送优待券。

三、百元以上者送常年入场券。

四、五百元以上者经评议部议决，得认为本社社员。

五、千元以上者经评议部议决，得认为本社名誉社长。

第三十六条　有大功于本社者，经评议部议决，得认为本社社长。

第三十七条　有大功于本社者，经评议部议决，得给相当之优待金。

第三十八条　有大功于本社之职员退任后，经评议会议决，得给相当之优待金。

第三十九条　热心君子有编辑戏曲、自由投稿，经编辑审查审定排演者，酌赠优待卷。若编辑已过三本，经本社认为编辑者，每月给以车马费。以后所编本戏，仍以开演前三次所得戏资十分之一为酬劳。无车马费者，则以十分之二为酬劳。

（乙编管理细则略）

（1912年刊印）

陕西易俗社社长李桐轩甄别旧戏草

我国人知书者百只一二，戏则自士君子，下逮皂隶、愚氓、巷闾妇孺、无不知也。善者可以感发人之善心；恶者可以惩创之逸志。是为普及教育之天然机关，已为世界所公认。故曲本之作，不可不慎慎之。如何？当以影响于人心为断。吾得准是以甄别旧戏，分之为可去者，可改者，可取者。

可去之戏，分六类：一曰诲淫，二曰无理，三曰怪异，四曰无意识，五曰不可为训，六曰历史不实。

(一)诲淫：

国风贞淫、正变，所以兼收者，有美有刺也。戏曲虽有劝戒，恒在末场。而贱伶每节取中场男女相悦之词，且极意形容，以迎合斯世下流社会。恶乎，知所惩戒哉。风俗之靡，为国家忧，与其因戒，以生弊，不如尽去之为得也。其蓝本如：

《金瓶梅》本戒多妻，然编为戏曲，则意不可见，而但见其淫。《肉蒲团》等俱不可用。此外曲本如：《一匹布》、《丑表功》、《青云下书》、《打樱桃》(亦名《文章大会》、《寿山会》)、《董家岭》、《也是斋》(亦名《百年斋》、《鞋匠杀妻》)、《纺棉花》、《珍珠衫》、《富春楼》、《送银灯》、《打面缸》、《卖豆腐》、《卖胭脂》(亦名《月华缘》)、《荡湖船》、《遗翠华》(亦名《翠香寄柬》)、《绣八仙》、《二姐做梦》、《小寡妇上坟》、《桃廉裁衣》、《卖身投靠》(亦名《双凤珠》)、《沉香亭》(亦名《百花亭》、《贵妇醉酒》)、《梵王宫》、《花田错》(亦名《写扇子》)。

(二)无理：

浅陋之夫其所意造，齐东野人或信之，而不知乃事之所必无者也。以之反训，则人民智识愈蔽；人民智识蔽，则国家无进步之希望矣。其蓝本如：

《杨家将》、《包公传》之类，俱不可用。其他戏曲又有：《人才驸马》(亦名《双沙河》)、《文武香球》、《琼林宴》(亦名《打棍出箱》、《黑驴告状》)、《开山府》(亦名《打严嵩》)、《飞虎山》(亦名《轩辕坟》)、《高平关》(亦名《借人头》)、《甘凤池》(亦名《下江南》、《捉拿席文贤》)、《双盒印》(亦名《水牢》)、《提马进》、《龙凤旗》(亦名《扯旗放炮》)、《对银杯》、《阴功传》、《荀家滩》。

(三)怪异：

鬼神吾不谓其有无也。古人神通设教，足以助法律所不及，以其人犹有醇朴之风焉。今人心渐漓，往往假之以作奸犯科，得收其效者，盖寡矣。义和拳之祸，世谓由戏产出，实非妄评。故务民之义者，宁勿语之为得。其蓝本如：

《阅微草堂》、《子不语》、《封神》于君臣一伦破俗见明真理，用意超出寻常。然编为戏，则但见其怪异。《西游记》明阴阳五行之理。然在戏，则其意俱不可见，两书有可节取处，大致俱宜禁之。以外曲本有：

《百草山》（亦名《锯大缸》）、《武当山》、《刘全进瓜》（亦名《拾金钗》、《唐明皇游地狱》）、《雷峰塔》（亦名《金山寺》、《断桥亭》）、《蟠桃会》、《混元盒》、《氤氲阵》、《阴阳河》、《七夕会》（亦名《渡银河》）、《滑油山》（亦名《游十殿》、《目莲生救母》）、《青石山》（亦名《王老道捉妖》、《请师斩妖》）、《湘子逗林英》、《搜孙膑》、《三仙盘道》、《判官魔镜》、《香山还愿》（亦名《火化白鹊寺》）、《五雷阵》、《阴阳湖》、《红梅阁》（亦名《阴阳扇》、《游西湖》、《阴会》）、《马王成圣》（亦名《黑猪哄天河》）、《四圣归天》、《五鼠闹东京》（亦名《双包案》）、《水淹泗州》、《五雷碗》（亦名《孙武子过江》）、《药王卷》、《无量捧圣》（亦名《五龙捧圣》）、《五花洞》（亦名《三矮奇闻》）、《华陀讨封》、《万历封神》、《高三上坟》（亦名《高才女刮海》）、《钓金龟》、《两世姻》、《庄子三探妻》（亦名《大劈棺》、《蝴蝶梦》、《度白俭》、《换骨换筋》）、《十王庙》、《宝莲灯》（亦名《刘锡哭庙》）、《槐阴树》、《张良归山》、《金琬钗》、《月宫袋》、《牧虎关》（亦名《黑风帕》、《背鞭认子》）、《朱洪武战阴兵》、《孝义节》（亦名《孙尚香托兆》）、《孝感天》（亦名《叔段托兆》）、《罗成托兆》（亦名《托兆小显》）、《马上缘》（亦名《樊江关》）、《撮合山》、《赵颜借寿》（亦名《百寿图》）、《洛阳桥》、《胡迪骂阎》、《妲已显魂》、《狐狸缘》、《牡丹亭》（亦名《还魂记》）、《五福堂》（亦名《双状元》）、《三世修》（亦名《黄桂香挨磨》）、《梅降雪》。

（四）无意识：

凡书史所载者，皆传奇也。是故奇则传，不奇则不传。不遇顽父嚚母，虽大舜之孝，亦无得而称。况小说戏曲？尤以传奇为义者哉！日用寻常之事，编为戏曲，故不害道，究亦无益；作无益则害有益。故不如其已。其蓝本如《红楼梦》之类，勉强演出，决不能起观。其他曲本则有：

《小放牛》、《草桥关》、《打花鼓》、《卖饽饽》、《明月珠》（亦名《花园赠珠》）、《刘鬼熬活》、《张连卖布》、《王婆骂鸡》、《雪梅观文》、《考文》、《石榴烧火》、《望儿楼》、《忠孝贤》（亦名《刘玉郎思家》）、《月明楼》、《王小儿买父》、《大跑马》（亦名《十佛口》）、《新安驿》（亦名《金钟罩》）。

（五）不可为训：

可与人共由之谓道；以道率人而莫之，应谓非。率者之咎可也，若陈义过高，不可仰企，或放诞风流，逾越礼法而传为佳话，是贤智之过与愚不肖等何取乎？此其蓝本如《西厢》、《唐解元玩世传奇》、《古押衙》等故事，俱不可用。其外曲本则有：

《战蒲团》（亦名《杀妾供军》）、《九更天》、《一捧雪》全本（有益于国，以百人赎三良可也。若莫怀古之命使莫成替之，且不值；况几累戚继光乎？）、《清素庵》、《吴汉杀妻》、《药茶记》（亦名《张浪子打母》）、《烧绵山》、《要离刺庆》（亦名《太和城》）、《鬻权刖足》、《独占花

魁》、《梅龙镇》(亦名《游龙戏凤》)。

(六)历史不实:

蚩蚩者氓,读书既渺,所籍以稍知世界者,惟赖而不全之。戏曲是赖其于历史,全豹既不能窥,亦足悯矣。何堪更蒙以赝鼎?故犹是灌输知识也!无宁灌输以正当之知识耳,其蓝本甚多,但考与正史不合者,宜悉去之。在曲本则有如:《天齐庙》(亦名《打龙袍》、《断太后》)、《泗水王带箭》、《回龙阁》、《薛平贵回朝》、《鸿雁捎书》、《赶关》、《姬家山》、《永寿庵》、《宇宙锋》、《蛟龙驹》、《白鹿原》、《淤泥河》(亦名《小唐儿卖江山》、《凤凰山》、《薛平贵单骑救主》)、《龙虎斗》(亦名《困河东》、《下河东》、《风云会》)、《兴汉图》(亦名《盗宗卷》、《火焚宗卷》)、《大保国》(亦名《李良篡位》)、《请宋灵》、《芦花河》(亦名《梨花斩子》)、《摩天岭》、《双观星》(亦名《二童观星》)、《李陵碑》(亦名《两狼山》、《苏武庙》)、《临潼会》(亦名《子胥举鼎》)、《庆阳图》(亦名《战虹霓》、《斩李广》、《薛刚反唐》)、《临潼山》、《马芳困城》、(亦名《御林郡》、《斩杨波》)、《徐赞退兵》、《全家福》、《下南唐》、《杀四门》、《灌药》、《刘秀走南阳》、《杏元和番》(亦名《二度梅》)。

如上所述,可去之戏,以其影响于人心者未善也。顾普通曲本犯此弊者,几于十之六七。固此乃并其佳妙者而尽去之,殊属可惜!弃瑕取瑜,则利用改,改之如此,仍以上六条为准。苟善本中有此六条之一二者,即改之。夫然后嘉禾立、美竹露、奇石出矣。

(此文写于中华民国六年(1917))

鲁迅艺术学院创立缘起

为了民族的生存和解放,为了抵抗日本帝国主义强盗的侵略,把它从中国赶出去,为了巩固世界和平,全中国人民自芦沟桥事变以来一致奋起,各党派团结在抗日民族统一战线之下进行神圣的抗日民族革命战争,直至取得最后胜利。

在这抗战时期中,我们不仅要为了抗日动员与利用一切现有的力量,并且应该去寻求和准备新的力量,这也就是说:我们应注意抗战急需的干部培养问题。"干部决定一切"!这不仅在平时,而且在战时也是非常迫切的问题。在前线和日寇作浴血战斗的干部中,在后方动员工作中,都需要军事、政治、经济、文化各方面的成千成万的有力的干部,这是毫无疑义的。

艺术——戏剧、音乐、美术、文学是宣传鼓动与组织群众最有力的武器。艺术工作者——这是对于目前抗战不可缺少的力量。因之培养抗战的艺术工作干部,在目前也是不容稍缓的工作。

我们边区对于抗战教育的实施，积极进行，已建立了许多培养适合于抗战需要的一般政治、军事干部的学校（如中国抗日军政大学、陕北公学等）。而专门关于艺术方面的学校尚付缺如；因此我们决定创立这艺术学院，并且以已故的中国最大的文豪鲁迅先生为名，这不仅是为了纪念我们这位伟大的导师，并且表示我们要向着他所开辟的道路大踏步前进。

我们深知，这鲁迅艺术学院的建立是件艰巨的工作，决非我们少数人有限的力量所能完全达到；因之，我们迫切地希望全国各界人士予以同情与援助，使其迅速成长。这也就是帮助了我国英勇的抗战更胜利的进展，以至获得最后的胜利，把日寇赶出中国！

发起人：毛泽东　周恩来　林伯渠
徐特立　成仿吾　艾思奇
周扬

（原载鲁迅研究室编《鲁迅研究资料》第二辑。此文作于 1938 年春）

民众娱乐改进会宣言

同志们，兄弟姐妹们：

逢年过节的时侯，我们喜欢唱歌、跳舞、看戏、耍龙灯……在比赛春耕、开荒下种的时侯，我们口上也离不了山歌小调……在赶着毛驴子一天走八九十里的时侯，差不多要把自己肚子里的什么调子都搬出来了。

在工厂、在作坊、在行军时都有这样的需要。

我们爱我们的歌谣、戏曲、小调、大鼓、莲花落、花鼓等差不多象爱吃、爱唱、爱抽香烟、爱自己要爱的人一样。

它是我们生活的一部分，而且是重要的一部分。它把我们的心事唱出来，讲出来。它配合着我们的劳动，象音乐配合着我们的演戏，不但能使我们工作不易疲乏，还能鼓舞我们的工作热情和我们的战斗勇气（自然也有败坏战斗勇气的）。

这些民间文学艺术，大众叫它做“娱乐”。

我们需要娱乐，这是我们的权利。

只有在日寇爪牙下的我们的同胞，这种娱乐权利被剥夺了，那好比监狱里一样。

但是今天，我们总觉得不太满足。在春耕运动中，在印刷厂和机器厂的加紧国防生产比赛中，在自卫军捉汉奸土匪的斗争中，在游击队——在前线的一切抗战中，我们已经产生了无数的劳动英雄、抗战英雄了。我们为什么还要唱新的歌谣小调和新的戏曲呢？我们的祖先创造这样美、这样丰富、能够流传在民间的文学艺术，我们又为什么不能创造呢？

一句话说来，我们应该在从古未有的大抗战中，改造我们的歌子和戏曲——使我们的

一切娱乐能够帮助，能够配合我们的抗战才是。

这也就是我们要成立这个“民众娱乐改进会”的宗旨。

说“改进”，说“创造新的娱乐”，当然不是说我们要把过去的歌谣、旧戏不要了。恰恰相反，我们热烈爱护这些娱乐的。不过，这些好东西，只是我们“民族大众的”，还不是“抗战民族大众的”。

创造抗战的、民族的、大众的文学艺术，正是我们今天应该努力的方向。

旧有的民间文学艺术，也是我们创造抗战大众文艺的一个最中心的基础——同时也是改进民众娱乐的工作对象。

我们相信，我们这民族曾有最悠久的历史，最光荣的文化，伟大的创造力，我们应将我们民族的优点发扬起来，我们祖先发明的罗盘、磁石、丝织品曾经帮助过、启发过欧洲的近代文明。那打算灭亡我们的日寇，谁也知道它的成长差不多是我们祖先一手培植起来的。

我们全民族一致团结抗战了。我们不但相信最后胜利一定是我们的。并且还相信我们一定能够发扬我们民族的光荣的文化和伟大的创造力，我们将会帮助全世界文明的进步。

在我们民族大众中，已经发生了不可征服的力量、丰富的强大的内容了。这种丰富的强大的内容。它能够利用一切过去的文化遗产，利用一切新的旧的形式，使一切优良的民族遗产变成我们今天的一部分血和肉，帮助我们的生长。有些文人是厌恶旧形式的，他们只崇拜资本主义国家的东西，其实是他们离开我们中国大众太远了。他们也没有好好研究一下在我们大众里生长着的艺术。又有一部分文人是只一味崇拜中国旧东西的，这类守旧派，他们简直不愿往前进一步。但是我们相信，抗战的需要已经在把他们改变着。我们却相信正在新生着的中华民族的力量，强大的内容，是可以利用，可以征服一切旧的、新的各种形式的。我们相信，我们不但能学会利用自己民族的文化遗产，并且也能学会利用资本主义国家的技术，并且同时能学会吸收社会主义国家的经验教训。不过在利用文化遗产这个问题上，在今天我们第一必须利用的却是我们民族的文化遗产，尤其是要利用大众中有根源的活文化遗产。在艺术上，利用旧形式，就是利用文化遗产的一部分。我们相信，抗战发展的强大内容，一定能因我们利用这些过去的形式，而产生出大众的文化，大众的诗歌艺术来。

我们动员什么人去抗战呢？主要的是大众，我们的歌，我们的戏，主要的也就是要交给大众，并且是要在大众中培养起新的大众歌手，新的艺术家来。

我们应该知道这几件事：

第一、我们民族大众的习惯势力是非常顽强的。大众的劳苦作风，大众的歌唱韵调，大众的明朗格式，这一些优点，都存在于大众的生活习惯里，也具体地表现在大众所爱好的歌谣、戏曲等等艺术上，我们利用这些大众的作风、韵调和格式，这不但能使我们所创造的

文艺能充分的收到抗战动员的效果，并且也就会因此而使我们的文艺走到真正大众化的道路，并且会变成真正的大众文艺。

第二、抗战以来，中国社会已起了激烈变化，人与人之间的关系改变得非常厉害了。决定中国胜利的当然是中国的大众。这在民族生死关头的时期，中国大众的地位变得更重要了。但大众，尤其是广大的农民，他们心理上的变化，比起他们社会地位的重要性来，显然是落后的。正如斯大林讲到苏联集体农庄的农民一样，集体农庄的农民的心理变化，比起他们的社会地位的变化来，是比较落后的。因此，用强大的内容，运用我们这民族大众中的种种旧形式这一工作，从能使大众易于接受这一点看来，是最有效的，从帮助改变大众的落后心理，从促进大众使大众赶快认识自己在抗战上是如何的重要这一点说来，也是最有效最必要的了。在苏联是以强大社会主义内容来充实、运用发展联邦各民族之民族特质、民族形式的。经过实践，现在已经收到很优秀的成果了。在中国，无疑的就要以抗战这一发展的强大内容来利用我们民族大众中旧的及比较新的，各种的民族大众的形式，这并非是模仿公式，这实在是一个具体的真理，我们是信仰真理的，我们相信只有经过这样的阶段，才能够创造出新的民族大众的文艺来。

在马克思、恩格斯、列宁和孙中山诸先哲的著作中，关于这个问题都有着很丰富的指示。恩格斯曾把丹麦的进步的民谣选译成德文。现在，我们的毛泽东先生就是最爱好中国歌谣的一人，欧洲的大作品，荷马的、但丁的、弥尔敦的、莎士比亚的、歌德的……都可以从他们的作品中，看出接受遗产的态度和利用旧形式的明显的痕迹。我们中国的孔夫子正因爱民间歌谣才集成“诗经”；主张“民为贵”、“君为轻”的孟子又是善于利用古诗到政治工作中的能手；“离骚”中所用的典故，也多来自民间传说，而大诗人屈原死后也就成为民间传说中的人物，而且是民众爱戴的半神人物了。说到我们民族中的大众歌谣、戏曲（包括土戏、小戏）简直就是自己耕种出来的一种粮食。由旧粮食又能再生新粮食。民众甚至把某些歌谣当作指导生产的口头经典，作为社会道德的标准，作为习惯上的法律，不凭文字也就能保存、发展下去。民间文艺在民间潜伏着如此伟大的支配势力啊！

但是，这些歌谣和戏曲里有多少内容，显然是会妨害抗战的，我们必须注意到。

日本强盗也早已看中歌谣在中国民间的势力了，它使用一部分无耻文人、汉奸、道士等，把我们歌谣这一旧形式利用。并且利用原来存在我们民间的一部分反动封建的旧内容，伪造了什么签语，什么碑文，来动员我们的落后民众，加强大众中残留着的那种“听天由命”的心理。

因此，我们为抗战来研究、整理民间文艺，吸收民间文艺的作风，利用民间流行的旧形式，创造抗战的民族大众文学艺术，这工作决不是和平的工作，更不是什么投降旧艺术形式，而是一种有改进意义的，战斗的工作。

为实现这一工作，第一，要和盗用我们民族旧文化的日寇汉奸作斗争（连周作人这类

人物在内)。第二,还要和日本法西斯的新走狗、汉奸托派斗争,因为托派汉奸的历史传统是贯于用什么"左倾"的形式来遮掩他们那反动内容的。第三,还要对我们统一战线内的在文学艺术上犯左倾空谈主义病的人们,守旧的、"食古不化"的人们做善意的说服工作。

实在的,关于利用旧艺术、利用旧形式的问题,早已有人提起,并且已有过部分的实践了。但在抗战已开展了十个月的今天来提起这个问题,却有稍为特殊的意义在。第一,事实告诉我们,许多的救亡歌曲和话剧,虽然收了部分的抗战宣传的效果,但多数却是不能深入民众中去的。主要的缺陷正是未能充分利用我们民族大众中流传着的旧艺术、旧艺术形式的优点(也许其中的一部分优点,在某一小部分表皮欧化的艺术家看来,正是他们的所谓"肉麻"也未可知)。现在是要充分的来补救这些重大缺点。现在来处理这问题,必须当作抗战实践中的一个实际问题,是要从理论与实践的统一上追求这问题的实际解决的。第二,我们已决定抗战民族大众文艺为我们努力的方向,我们不通过利用文化遗产、文艺旧形式,不进行实际的改进工作,就不能充分发展并完成我们这一代的抗战民族大众文艺。

"娱乐"两个字,把它指文学艺术讲,有的人听来也许不大庄严,但民众确把它看成"娱乐",讲做"娱乐"。因此,我们就用民众口头上的这名词了。

但是,我们知道这一工作是非常艰苦的,我们现有的技术条件也很不充分,目前我们集拢来开始这工作的同志,力量也确实薄弱(干部正待培养)。我们预料开始的这一段,一定有很多"不艺术",非常幼稚可笑的"成绩"出现,尤其民间戏曲方面。在我们当中,对于话剧有研究的不能说没有,对于旧歌剧(包括旧剧的音乐等)稍有研究的,除了目前能演《升官图》、《武家坡》的那几位旧剧人以外,虽然也还有一位试验过改良旧剧的同志,但都还不曾取得较多而较可靠的经验。

在目前,虽则急需用训练班的形式来帮助训练新干部,但也不是立即就能实现的。因此,我们万分希望关心我们这运动的同志们多多给我们帮助、批评、指示。同时希望各地做民众文化工作的朋友,把他们成功和失败的经验教训赐给我们,我们也将献给你们做参考。我们开始工作了,我们要这大众的娱乐,要使它能配合抗战!要向着创造抗战的民族大众艺术文学这方向努力,我们是大众中的一部分,我们互相学习,互相教育,共同发展我们的工作。

这篇宣言,是民众娱乐改进会工作的基本纲领。我们希望参加这一"改进会"的同志们能用实际工作的努力来实现它、发展它。同时,希望引起各方面的注意、批评和赞助这一运动。

民众娱乐改进会

一九三八年四月

(录自 1979 年 10 月《陕西省戏曲剧院院史资料汇集》第一集)

陕甘宁边区民众娱乐改进会民众剧团简章、招生简则、教育计划

民众剧团简章

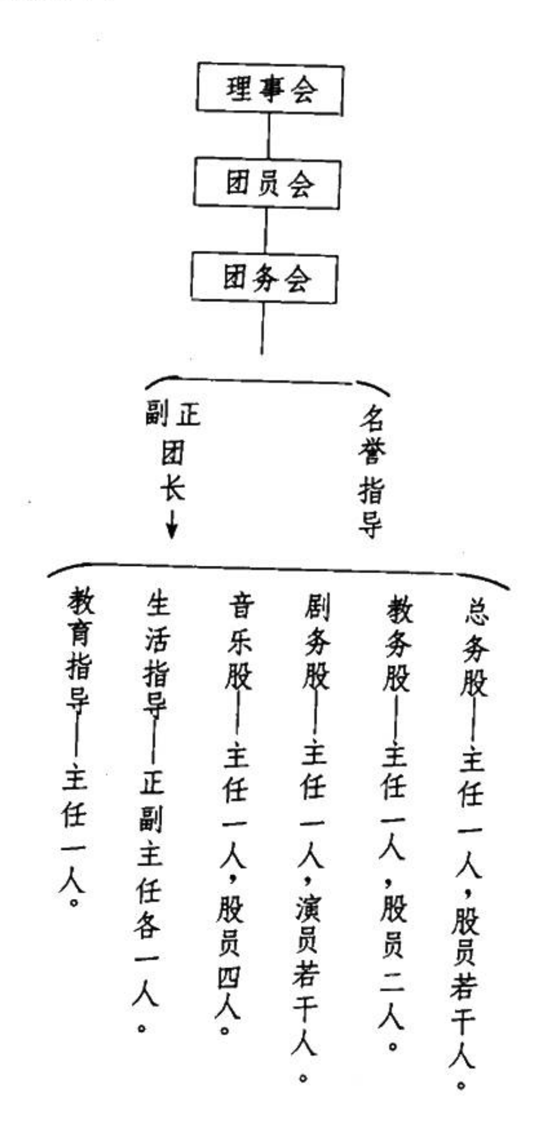
1. 定名：民众剧团。

2. 宗旨：采取旧形式新内容之手法，改进各项民众艺术，以发扬抗战力量，提倡正常娱乐。

3. 组织：甲、直属陕甘宁边区民众娱乐改进会戏剧部。

乙、为求对外工作上之联系与统一起见，得经常与边区文化界救亡协会采取密切之关系。

丙、组织系统如下：



4.职权：最高权力机关为理事会，负有督促本团开展工作，及指导一切进行之责任，并得指派专人参加剧团工作，以作彼此间之联系。

团员会议：由全团各部工作人员组成，除受上级之领导外，对于团长有建议之权。

团务会：由正副团长与各股主任组成，负责计划及执行本团一切事务之责。名誉指导及艺术上有特殊学识或技术并愿赞助本团者本团聘请之。

编导股之职责：除编选剧本，并联系剧务股实行排练工作。

总务股之职责：为庶务、文书、交际、保管等项工作，除本股人员外，并可请别股人员兼任。

剧务、音乐两股之职责：为排练及演出。

生活指导之职责：为领导演员之日常生活并督促各在职人员共同生活。

教育指导之职责：为计划各项课程，及领导各项研究工作。

各股遇必要时，得召集股员会议。

5.会期：理事会、团员会俱为每月一次。团务会半月一次。各项会议遇必要时得由负责人召集临时会。

6.团员：一、经本团人员二人以上之介绍，团务会之认可即为普通团员。二、职业团员。

甲、聘请普通团员之成绩优良，能脱离生产者。

乙、本团向外招收学员，举办民众戏剧学校或训练班。

7.经费：在未能独立之前，由理事会负责解决。

8.教育：分为下列四项：

艺术课、技术课、政治课、普通课。各课目另定之。

9.地址：在延安。

10.附则：未尽事宜，由团务会议请理事会订正。

民众戏剧训练班（学校）招收学员简则

1.宗旨：中国一切旧形式的民族艺术，不但在大众中有根深蒂固的力量，而且是民族文化的丰富的源泉，为着早日完成抗战的最后胜利，我们批判地将它扶植、发展起来（在边区尤其要发展边区原有的民族艺术）使它能服务于抗战，服务于大众。

2.资格：有服务于抗战及决心志愿从事于各种民间娱乐（如秦腔、晋剧、眉户、道情、大鼓、坠子、小调等）能脱离生产，身体健康，无不良嗜好并愿参加民众剧团实习者。

3.年龄：十岁以上，二十岁以下，男女兼收。

4.课程：艺术课、技术课、政治课、普通学课等。

5. 待遇：学习期内供给食宿、及津贴。期满后视其成绩如何，或在民众剧团工作，或派往各县之民众娱乐改进分会，斟酌当时情况给予报酬。

6. 名额：男生十五名，女生五名。

7. 考期：　月□□日起至□□月□日止。

8. 地址：在□□报名，考取后在延安学习。

9. 学期：六个月。

10. 筹备会参加者。

(附白)民众剧团本为一集体之组织，其行动仅限于延安市内，但在某次公演《双投军》、《一条路》等剧后，对于一般民众之影响颇为浩大，故民众娱乐改进会认为此种组织欲使其深入民间，担负教育民众，训练民众，组织民众之职责，必须加以独立及扩大，方可收事半功倍之效。已于七月二十二日报请延安市政府机关及民众团体代表，开职业化民众剧团筹备会，结果全认为建立此项组织实属必要。兹将所参加筹备者列志如下：

边区党委	王若飞
边区教育厅	周　扬
边区民众抗敌后援会	齐　华
延安市政府	高朗亭
边区总工会	管瑞才
边区文化界救亡协会	艾思奇
延安民教馆	杨笑萍
延安市商会	周子和
边区妇女救国联合会	刘秀梅
延安市抗敌后援会	高述先
边区青年救国联合会	高朗山
边区民众娱乐改进会：柯仲平	高敏夫
柳　青	马健羽
张季纯	正　义

民众戏剧训练班(或学校)教育计划

1. 艺术课：

艺术常识(包括知识方面及修养方面)

戏剧常识(包括新旧戏剧及各种杂技等)

音乐常识(包括剧本、歌唱等方面)

2.技术课：

声音练习；表情练习；物品保管及修理。

(注重实习)

3.政治课：

政治常识，(注重讲述)

时势报告，(注重讲述)

集体讨论。

4.普通学课：

按团员实际程度，详加规定；

自习时间亦应充分利用。

5.各课所占时间，除特殊情形要变动外，经常应按照下列之比例：艺术课十分之二、技术课十分之四、政治课十分之二、普通学课十分之二。

一九三八年八月印

(艾克恩收藏，任国保整理)

介绍《查路条》并论创造新的民族歌剧

柯仲平

(一)这是“老百姓喜闻乐见的”。

我们民众剧团，无论走到边区那个乡村里去，都受群众热烈的欢迎。这一乡的群众还不肯放我们，另一乡早派代表来邀请我们，说是“已经准备好欢迎你们了”。

我们为什么有这么大的魅力？就因为我们是今天“老百姓喜闻乐见的”中国气派的大众艺术。当然，这艺术在我们也才是开始学习创造的。

旧戏，尤其是每一个地方的旧戏，固然也能说是老百姓喜闻乐见的，但比起我们的戏来，那我们的戏更是“老百姓喜闻乐见的”了。

“而今看大戏班的戏，就看个红火，娱乐娱乐罢了。看你们的戏，教我们娱乐，还叫我们知道打日本的事情。看你们的戏不止看红火，还要看个情节。”这是老百姓说的。

而地方干部却是这样说：“你们来唱三天戏，比过我们做三五个月的宣传教育工作。”这说明了什么呢？说明了有广大群众拥护我们，说明了老百姓在抗战中的进步，说明了只有满足群众娱乐要求时，才能更深入广泛的教育民众，说明我们的艺术既有旧戏技术上的优点，而同时进步了，发展起来了，我们的新内容，即群众说明的“情节”已经站在主导的地

位上，并且还说明了创造民族的大众歌剧的前途。

这也有它社会的根源，最主要的原因是封建势力渐渐瓦解了，封建思想已经不能站在支配的地位上，而抗战已经急速的改变着大众的生活与意识，尤其是边区。边区虽然也存在着种种最落后的封建习惯，但稍为进步了的群众，都会把“封建”这一个名词当作嘲笑人的一个口头禅。他们常指着某些落后的行为说：“那多封建”，或只是说“封建”。在他们每一个村庄里，差不多都有抗日军人家属，而且都有做抗日工作的民众组织，如抗敌后援会领导下的各种抗日小组及工会的、农会的、青救的、妇联的、自卫军的各种组织。这些组织又分别的组织了代耕队、慰劳队、担架队等等。因此，以封建为基础的旧戏，便敌不过我们这些以民主为基础，而同时是具有旧戏形式的优点，如吸收了旧艺术技术技巧而发展起来的秦腔新剧。今后，旧戏班必定会跟着我们的方向走，或采用我们的剧本，或采用我们的编导方法。在今天，领导旧戏班已经是我们的重要任务之一了。闻有所谓“四大名旦”中的三个，已经被日寇利用在北平。旧戏子的多数，在生活、思想上都是非常腐化的。便容易被日寇利用去做欺骗中国老百姓的工具。从事实上看，我们文化界的抗日的统一战线，必须更展开到旧派文人、旧派艺术家的中间去！

老百姓还爱看旧戏，这不但由于习惯使然，实在旧戏上还存在着许多中国艺术上的优点。这些优点，还是可供我们学习使用的。我们须从旧艺术吸取的，主要是在吸取它那形式方面的技巧。就是说，它的剧本创作方法、表演方法，都值得我们研究，从研究中去找出它们的规律性，从规律性上去发现它的技巧上的优良部分。这些优良部分，就可以说是优良的民族技巧。能吸收这些优良的民族技巧，加以高度适当的创造，这便能产生新的民族形式。但是，应该注意，发挥高度的创造性么？使马列主义的艺术学中国化，而且使西洋艺术的优良作风中国化。从这种艺术学上，以中国民族特有的作风为主，将西洋艺术的适用的优良作风融和起来，那高度的创造性也才能充分发挥。这种新创造，是不要脱离中国艺术传统的。它是中国艺术传统的一个否定，同时是一个很好的继承。因此，这种新创造对于在抗战中进步着的大众，是促使他们更加“喜闻乐见的”。在今天尚被中国大众喜爱的旧戏，它的构成部分中其实就有了许多中国化的外来因素。不过，今天是要发挥高度的民族意识，应该积极地站在主动地位上去融和外来的优良作风，以便提高我们抗战的、民族的、大众艺术的新创造。

在今天，利用旧形式，即是创造新的民族形式的最初的一个过程，这一过程是非常重要的。有利则用，无利不用。这已经含有充分的选择性、创造性了。利用结果的优劣，这不是利用本身上的问题，而是每个艺术家认识上的问题，能力上的问题。只知屈服在旧形式下，以为只有中国旧形式，或中国旧艺术是世界第一的，这是旧的顽固派。实质上不敢接近旧形式，无力征服旧形式而否定利用旧形式这一必要的，在今天是新的顽固派。我们反对这两派，要说服这两派。“抗战依靠民众”，我们要动员民众，使民众迅速进步。在今天，若

不从利用旧形式做起，那么，我们实在找不出使"老百姓喜闻乐见的"其它更好的方法。当然，"利用旧形式"这一用语，并不是今天才提出的。到今天，是已经过一个时期的实验了，我的意思，决不等于所谓"旧瓶装新酒"或"照格式填词"，它已经被认为是创造新的民族形式的过程。同时是创造新的大众艺术的一个过程。如果以为"利用"的意思不够灵活呢，就说利用旧形式也可以；或者连目的也指出，直说"运用旧的民族形式，创造新的民族形式"也可以；又或者说"吸收优良的旧技术，创造优良的新技术"也可以。主要点是在肯定旧形式可以发展，是说应该用它，而不是为它束缚住。肯定它在今天有很重要的功用性。我们要说"五四"时期产生的新艺术，是对于中国艺术传统的一次否定。在这次否定过程中，是使内容更加丰富了。到了抗战时期，却是一个否定之否定的阶段，在这阶段上，会使艺术达到一个质高的综合。从今天看来，"五四"以前的艺术是纯然旧的，而"五四"时期的洋化也已经不能称为纯然新的了。在今天，因为有了"五四"时期的一个锻炼，知道应吸收的西洋文化还须经过中国化，才能使之深入，普遍到大众中去。也因为有了"五四"的经验，并且由于抗战的这一空前的大变动，使许多艺术家去实际的接近群众，所以不但是艺术家知道不应该盲目抛弃中国旧文化艺术传统，而且是认为必须运用文化传统上的优良成果，才好去教育大众，才好创造新的、真正的大众艺术了。当然，最应该被我们重视而运用的艺术遗产，首先还是流行在大众中的戏曲、歌谣、各种土调、说书及传说等较为生动的一部分，因为这是老百姓喜闻乐见的。

内容与形式之间，原有着矛盾。旧形式与新内容之间的矛盾是更大的，形式能影响内容，旧形式甚至常会束缚新内容。但内容对于形式是有决定力量的，强大新内容可以克服它和旧形式间的矛盾。如社会主义的内容，就可以克服了种种的民族形式，中国的强大的抗战内容也必能克服中国旧民族形式的。克服的过程也即是旧形式起变化发展的过程，同时也即是新的民族形式，新艺术之产生与成长的过程。我们相信，艺术可以从这条路线达到完全和新内容谐和统一的境地。但是，艺术家必须发挥自己的积极性、创造性，加强主观上的势力，那成果才会是更大，才会是使老百姓更加喜闻乐见的。

(二)关于《查路条》。

《查路条》又名《五里坡》，是马健翎同志创作的一个剧。他创作的剧，由他自己导演的，还有《好男儿》、《一条路》、《拿台刘》等，都是民众剧团最受老百姓欢迎的戏。我现在特别介绍《查路条》，因为这一剧是更进步的，富有教育意义的作品。

这是一个喜剧，主题表现冀察晋边区的农民，在参加抗战的工作中进步了，组织性和警觉性都提高了。

这剧的优点，总括的说，是在它能把握住一段抗战的现实，选用了旧剧的技巧，利用旧形式而不为旧形式所束缚，达到相当谐和的境地。这是我们看过的许多利用旧形式的剧本尚未能达到的。其次，是人物个性的真实、明朗，一般的克服了利用旧剧时所易犯的公式主

义、脸谱主义。再其次是剧情的发展并不勉强，对话非常活泼(这样的对话作为话剧看，也是很出色的)。选用了一个才进步了的老太婆，作为这剧上的最主要的人物，这是更能将一般农民的进步表示出来，而且从她的进步，就表现出许多逗人发笑的地方，这也是很聪明的办法。演给边区民众看，采用了秦腔与眉户的一部分曲调，这不但不使人觉得陈旧，反而觉得很有些新鲜。

因此，这一剧不但在我们深入农村时受群众欢迎，便是在延安剧协组织的联欢公演时，也曾受过知识分子的赞美，这种有地方的特点，而同时已经超出地方戏的境界了。

当我们在边区民众中公演时，因演员都是本地人，说本地话，唱本地调，本地民众是尤其感觉亲切有味的。在今天我们的大城市，主要的交通路线被敌人占领，很多地方的联系都是非常困难的，我们的动员工作，最主要的不能不是各地乡村。在乡村的活动，艺术上的地方性，是被提到首要地位上来了。不过，一般地方性也可以转化为全国性，尤其在今天，人口流动性极大的时侯，因中国地方原是中国的一部分，除比较特殊的某些部分外，都有使全国通能了解的现实生活，有相差不很远的共通的言语。某种创作在强调地方性时，而不能发挥地方性中所存在着的全国共通性，那么，这创作就能是地方性的艺术，而不是全国性的艺术了，《查路条》这剧已开始表现出这个优点。

若在其他地方演这个剧，可以把这地方的一部分土语，改用那地方的同义的土语，以便增加上演的效力。

(三)旧剧的基本认识。

中国旧戏也如其他中国旧艺术同样，是封建时代的产物，它的特点，是在创作方法、表演方法上。

它的创作方法、表演法，一部分是从观念论出发，而一部分是从辩证法唯物论出发的。从观念论出发，便造成“写意”的作风，写实中也往往含着写意的成份。从唯物论出发，就有“写实”的性质。但它的写意中也往往含有写实的成份，这本不足怪，封建时代的哲学思想，就不能纯然是辩证法唯物论的。所谓写意，是作者将他主观上的现实(这当然还是客观现实的反映)，构成一种较单调的形象或音律。在表现上，他着重在所谓“神气”或“神情”，至于是否符合那客观的现实，他就不要十分考虑了。他可以将关云长写成一个神话人物，孔明是一个神机妙算的军师，是一个妖道。为表示关云长的马是一匹无比的骏马，一出场那马夫就非打几个筋斗不可了。他每每是只能抓住一个人的性格上的某一点，片面地来尽量地夸张它，它每每不能表现复杂的性格，他很容易造成各种最单调的典型人物。然而这些人物每每是缺少发展，或甚至根本没有发展的。属于写意的比较优秀的作者，演员是他能够很细腻的把一个特点尽量夸张的表明出来，而表现的非常生动。若他所表现的夸张的这一特点，如与客观现实相符合，或近于现实的话，那么，这就会成为一个优秀的作品，例如《打渔杀家》之类。可是，像这样的作品，它已经接近现实。多数的旧剧本，在故事的构成方

面，有较多的写实成份，但他在无法处理的地方，就每每搬出鬼神来，例如《打棍出箱》之类。他说明因果关系，在“善有善报，恶有恶报”的背后，还存在着一个命运。因此，在他的写实中又有着观念论的写意成份。它常常不管时间和空间的限制，把左手抬起来，悬在面侧，各自对观众大骂曹操。曹操虽在只是那样一抬手，他们就象各在一个世界了。说明丑角，他是完全自由的，有时他个人就在那里做“活报”似的表现。

旧剧作法，既从两个不相容的哲学思想出发，已形成了许多矛盾，为什么观众不以为它不合理呢？这首先是因为存在中国封建群众，甚至半封建群众胸中的认识论，也是半观念论，也是半唯物论的。其次是旧剧家们，他们经过了许多实验，他们发现心理学上的这个联想法则，使用这法则到舞台上去了。只要观众一见那角色扬马鞭，就会立刻联想到他是骑着马的；一见他开门、开门的动作，就会立即联想到是在开门关门了。抬起手来，悬在脸侧各自对观众讲秘密话，好象旁人都不会听见，那是从小孩子那里学来的动作。没有布景，就在同一台上绕来绕去，象《走雪》那剧一样，也就会使人感觉他们已经走得不少路了。这一切都是利用联想法则。这种用法已经成为固定的了。在观众方面也已经养成习惯，就不必经过联想，简直认为是合理的现实了。

中国旧戏虽不注意到布景灯光的配置，但剧的本身是包括着很多种艺术成分的。有些成分，将来可不必包括在这里面，例如有许多角色，原不必把自己的来历报告给观众，有许多场面都是很不经济的，脸谱是把人物个性固定化了。这都反映了封建社会分工的不严密。当然，群众的文化程度很低，那样作法反而是必要的，但不可忘记提高群众的教育。

(四)创造新的民族歌剧。

人与人之间，用歌声传达情意的地方并不少，但一般的多用言语。歌剧恰相反，它用的言语是比较生动的言语，而且也是诗歌化的部分多。但歌剧不独不使人感觉它歪曲现实，而且当歌剧能将现实中存在着某些情调、思想、活动传达出来时，这反使人对于现实发生更进一步的理解，因为人受了它的感动，在感动中更容易理解现实。如果我们能创造出抗战的、中国气派的大众歌剧来，那不独能使人理解今天的抗战现实，而且是一定能使人积极起来参加抗战的。

我们有接受中国以外的一切优秀的和进步的艺术成果的气度，而且是可能把它融化在我们的新的创作中。在戏剧这一部门，我们也抱着同样的态度。这里要讲的，是怎样使用有关创造民族新歌剧的中国旧艺术遗产，特别是旧剧方面。对于旧剧作风的运用：首先应该排除它内部存在的观念论，而发挥它的优点到我们的创作中来；可以吸收它最接近现实的那种夸张法，但不要超过必要的限度；也可以吸收它有头有尾的故事组织法，但不可留于烦琐不经济；吸收它使个性特别明朗的表现法，但不可把个性看成绝对固定的；要吸收它韵和音乐的动作，但不要使现代人的动作变成古人的动作。同时，在音乐就应该创造那适合于现 代人的律动。剧本呢？应取生动的口语诗化它，这是最必要的。其它如过去的

诗、词，尤其存在民间的优良山歌、土调等的美，也是很有必要吸收的，但要防止呆板和过度的单调（民间音乐的缺点就是太单调）。曲调方面在无新的、进步的音乐家参加工作时，为深入民间，可用较适合于每一段词的旧曲调。当然，若无进步的音乐家参加工作，采用一小部分旧调也可以，最好当然是完全的新作。作曲家先把那优良的诗剧研究透彻，爱好那些剧使那诗剧在情绪上变为作曲家自己的东西，再从整个诗剧上想出统一这歌剧，贯串这歌剧的基本调子。进一步就要从每一场，每一人物，每一段上作曲。作曲家当然是把中国乐理及技术融合起来，归它任情使用。但不消说必须求适合于那诗剧的内容与形式。诗剧有不恰当处，那也并不是不可由作曲家稍为变更的。

为抗战、为民族、为大众，同时也为歌剧的前途，我们提出以上的意见。

一九三八年下半年作。

（录自1979年10月《陕西省戏曲剧院史料汇集》第一集）

民众剧团歌

你从那达来？

从老百姓中来。

你又要往那达去？

到老百姓中去。

我们是来学习老百姓的宝贵经验，

你看老百姓已经活了几千年，几千年。

我们是来动员老百姓抗战生产，

你看老百姓的力量深无底，大无边。

我们是来吃老百姓的奶，

我们是来为老百姓开垦荒山，

在民主的边区，

我们自由地走去走来。

我们要叫胜利花开遍，

花开遍，在荒山！

柯　仲　平

一九三九年一月在延安刘坪店村作

（录自1979年10月《陕西省戏曲剧院院史资料汇编》第一集）

中华戏剧界抗敌协会边区分会正式成立

酝酿已久的中华戏剧界抗敌协会陕甘宁边区分会，经最近鲁艺召集的一次座谈会以后，已筹备就绪，于本月十日晚，在陕公大礼堂举行成立大会。到会的戏剧团体有：民众剧团、烽火剧团、抗大文艺工作团、陕公剧团、民众娱乐促进会、鲁艺戏剧系、鲁艺实验剧团等。由主席柯仲平同志报告大会意义，次由王震之同志报告分会筹备经过。接着就是洛甫、杨松、李初梨、徐冰、沙可夫等讲话。

大会的主席团为王震之、柯仲平、缪正心、钟敬之、高博、张庚、田蔚等七人。提议三则（一致通过）：

（一）通电全国总会报告分会成立经过，请求备案。

（二）发宣言致全国各戏剧团体请其与本会建立经常通迅关系，交换工作经验及剧本。

（三）刊登启事，邀请边区各戏剧团体及戏剧工作者加入本会。

简章与宣言亦均为大会全体通过。

当场并通过理事会名单，为：康生、潘汉年、沙可夫、艾思奇、徐冰、朱光、李伯钊、赵品三、柯仲平、徐一新、张庚、王震之、周扬、缪正心、叶石、丁玲、塞克、汪曼锋、江青、吕班、左明、崔嵬、姚时晓、荒煤、荣千祥、周巍峙、钟敬之、高博、马健翎、丁里、杨醉乡、田方、纪坚博、颜一烟、朱奇平。理事长为潘汉年，副理事长为沙可夫。

执委会的名单为：王震之、柯仲平、张庚、高博、缪正心、崔嵬、钟敬之、吕班、姚时晓、田蔚、汪曼锋、李实、裴东离、马健翎、颜一烟。

后补执委为：韩塞、朱奇平、伊明、任荪。

大会游艺节目，有鲁艺的大鼓，抗大文艺工作团的话剧《到马得里去》，实验剧团的京剧活报《学不够》，和烽火剧团的《小放牛》。

整个大礼堂坐满了人，热烈兴奋快乐，似乎象征着边区戏剧界全国戏剧界的光明前途。

（原载 1939 年 2 月 13 日《新中华报》）

西安夏声剧社简章

（民国二十九年七月印行）

第一条：本社系集合热心社会事业及提倡中国戏剧同人组织之。

第二条：本社以改进戏剧，发扬文化，提高民族意识，辅助社会教育为宗旨。

第三条：本社定名为西安夏声剧社。

第四条：本社社址设东九府街澄华巷二号。

第五条：本社开办费定额为六千元，由各社员担负之。

第六条：本社以社员大会为最高权利机关，每年开会一次，遇必要时得召开临时社员大会。

第七条：社员大会选举五人至七人，组织常务委员会，处理本社经常一切社务，任期一年，连选得连任。

第八条：常务委员因事他去一月以上者，得向常务委员会书面请假；三个月以上者，须书面委托其他社员代理；半年以上者，须呈请辞职以后，由其他委员递补之。

第九条：常务委员会设主任委员一人，由常务委员互推之。

第十条：常务委员会设会计、事务、文书各一人，办理一切社务，由主任委员任用，提交常务委员会通过。

第十一条：常务委员会每月初开例会一次，审查帐目计划。工作遇有特别事件得由主任委员召集临时会，日常事务由主任委员办理之。

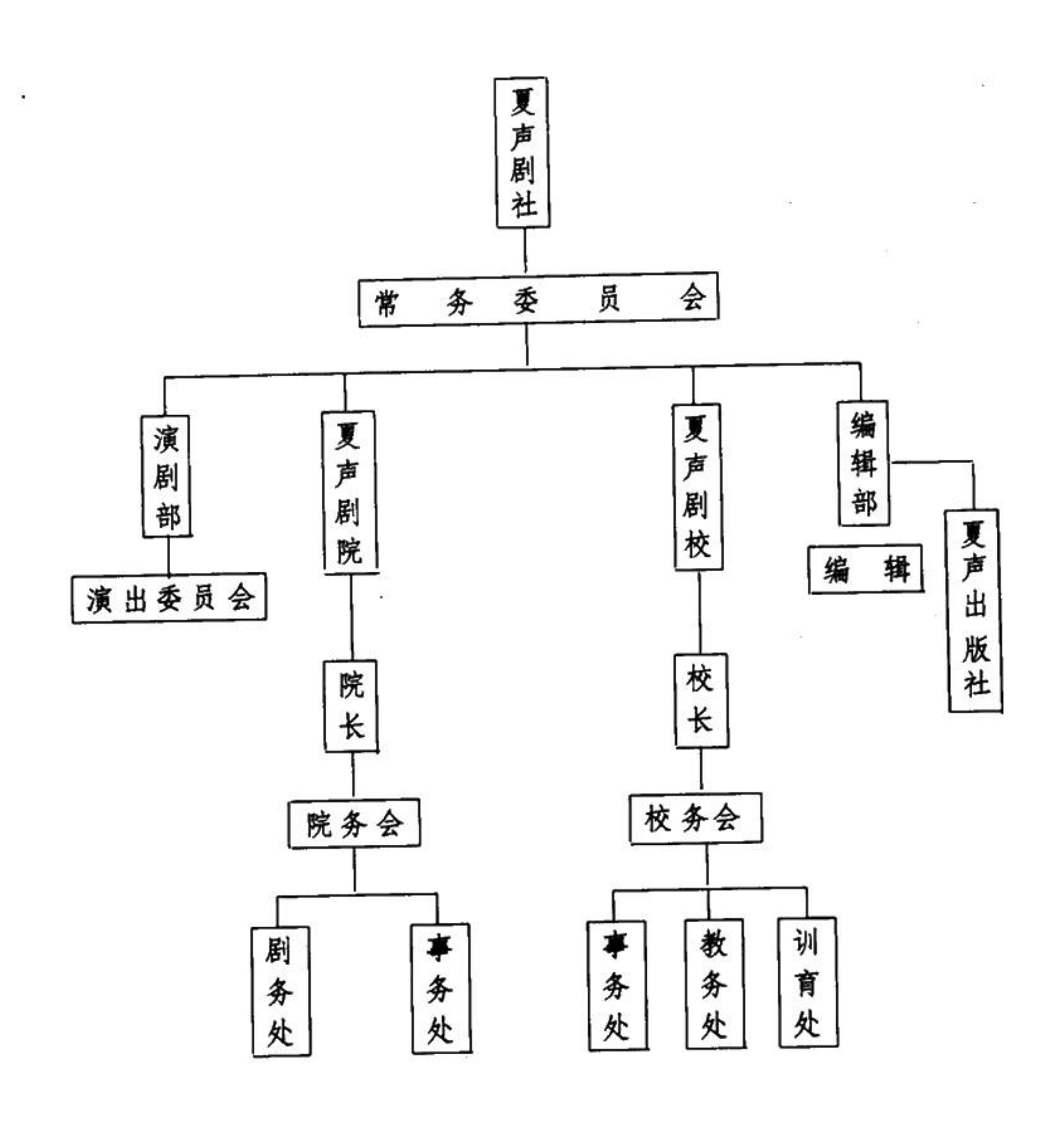
第十二条：主任委员酌给车马费，事务员得支薪金。

第十三条：本社设编辑、演剧二部，必要时得设剧校与剧院，规则另订之。

附：西安夏声剧社系统表。

附 件：

西安夏声剧社系统表



西安夏声剧社编辑部简则

（民国二十九年七月印行）

第一条：本简则依夏声剧社简章第十三条、第十四条规定之。

第二条：本部属于夏声剧社。

第三条：本部设部长一人，编辑若干人，必要时设书记、司事各一人。

第四条：部长由夏声剧社社员常年大会选举之，编辑由部长提请常务委员会约聘之，书记、司事由部长任用之。

第五条：部长负编审剧本及有关戏剧文字之责，并督率本部职员推动本部一切工作。

第六条：编辑负编译或修改剧本及编撰剧刊、剧报、剧论之责，并得协助部长审查剧本。

第七条：本部遇必要时得设戏剧图书馆与戏剧陈列所。

第八条：本部创作剧本之标准：一、有关宣扬国家政治文化者；二、有关激发爱国精神灌输民族意识者；三、有关指正社会恶习及不纯正思想者；四、有关提倡善良风气高尚道德者；五、有关表彰历史优秀人物故事者；六、有关介绍世界名言至理及科学知识者。

第九条：本部修改剧本之标准：一、意识纯正而编制不佳者；二、编制完美而意识不妥者；三、演作有成熟技巧而意识与编制不善者；四、名实不符表里不一者；五、名地错误史实不合者。

第十条：本部取谛剧本之标准：一、有损国体、有损国威、有碍国交、有妨国策者；二、违反三民主义，阻挠社会进步者；三、神怪不经、邪说迷信者；四、诲淫诲盗妨害良俗者；五、标奇立异，情理失常，不足为训者；六、残忍凶恶刁诈，暴厉戕害人性者；七、历史背谬，毁蔑先贤者；八、行为习尚不合国情者。

第十一条：本部编译剧本之标准：一、无论昆乱秦晋粤楚剧本及其他地方土剧，其内在意义与演作技巧可取者，均得改编为需要形式之剧本；二、世界名著，无论歌剧、话剧、小说、其思想故事等适合国情者，亦得译为国剧用本；三、无论话剧、电影、鼓词、小调，其内涵与事实及结构佳著者，亦得改编为歌剧。

第十二条：本部审查剧本之范围及手续：一、无论本社编辑或外界投稿新编或修改之剧本，均须经本部审查，方得在本社之剧校与剧院演出；二、凡本社剧校与剧院演出之一切旧有剧本，未经本部审查者，本部有调审与修改及取缔之权；三、新编剧本，除以第八、九、十三条各款标准审查外，并得审查其编剧之技巧，以免经济与时间之浪费；四、凡交本部审

查之剧本，本部有直接修改或发交原编辑人修改之权；五、本部审查剧本由部长发交编辑二人分途审查，签注意见，由部长核定，认为合格，再签呈常委会通过；六、凡新编剧本，经本部审查认为不合时宜，原稿得发还原编辑人。

第十三条：编辑部设部长一人，编辑若干人，负审查或编辑剧本及剧刊之责。

第十四条：演剧部设部长一人，演出委员若干人，负设计演出一切国防或艺术新剧之责。

第十五条：部长均由大会选举之，任期一年，连选得连任，编辑与演出委员由部长提请常委会聘请之。

第十六条：剧院演出人员之约聘与方式等，由演剧部长临时拟出计划，提交常务委员会通过。

第十七条：编辑编成剧本，由编辑部长提请常务委员会通过，交由演出委员会安排，经本社演出者可按后列种类酬以劳金。版权概归本社。甲、创作本戏以首次收入总数十分之三为作者酬劳；乙、创作折戏，按剧本之大小与演出之成绩给以八十元以下之酬金。丙、如系改作，确以上两项之规定减半酬之。

第十八条：凡赞成本社宗旨，襄助本社事业，确有成绩，由本社社员三人介绍，经社员大会认可，缴纳社费壹千元以上者，得认为本社社员。

第十九条：本社社员均有选举权与被选举权。

第二十条：本简章有未尽事宜，由社员三人以上提议，三分之一社员之连名交社员大会修改之。

第二十一条：本简章自呈准主管机关及指导机关备案后施行之。

西安夏声戏剧学校招生简章

一、宗旨：以培养戏剧教育人才，发扬戏剧艺术，辅导社会教育为宗旨。

二、名额：男生四十名。

三、年龄：九岁至十二岁。

四、资格：初级小学毕业或同等学历者。

五、报名：自一月二十一日起至考试前一日止。

六、考期：二月十日。

七、校址：西安东九府街澄华巷本校。

八、考试科目：国语、算学、体格检查。

九、修业年限：七年毕业。

十、学习科目：1、普通科目：国文（低年级为国语）、常识、算学（高年级为代数、几何）、英语、生理卫生、中外史地、本国历史、音乐等；2、戏剧课目：戏剧概论、戏曲史、戏剧□政、戏剧编导、戏艺训练（暂设皮簧昆弋等科）、戏剧实习等科。

十一、待遇：1.宿膳、制服、书籍、卫生等项完全由学校供给；2.修业满二年成绩优异者，酌予奖学金。

十二、入学手续：入学时须填写入学志愿书及保证书。

简短的几句话

（延安平剧研究院）

（一）创立缘起

平剧是中国旧有较完整艺术之一，在中国旧文化中占着一定的位置，过去曾在国内各个地域长期演出。抗战以后，在施行着新民主主义的抗日根据地，也得到了广大军民群众的重视与欢迎。从这里面我们可以看出平剧不仅盛行于其他地域，而且也已经为新民主主义的地域所接受了。

但平剧本身并不是新民主主义社会的产物，要想完善地为新民主主义服务，这种旧的较完整的艺术还需要着彻底的改造。因此，聚集了现在所能邀到的一部分平剧从业者与愿意从事平剧工作的进步艺术工作者组成了延安平剧研究院，以研究平剧改造平剧进行平剧为新民主主义服务的工作。

因为现有人力物力非常薄弱，所以这工作的进行，一方面还需要着现有工作者高度努力；另一方面还主要期待着更多平剧从业者和进步艺术工作者的直接与间接的帮助。

（二）工作方针

总的方面，是理论与实践密切结合的方针。一方面研究平剧理论，一方面进行改造的实践。二者互相联系互相推进。在目前条件之下，平剧的学习研究与演出密切结合起来。一方面，把学习研究所得在演出里实践出来；将演出实践中的经验教训反过来再推进理论的学习与创造。另一方面，把作为艺术实践的演出与观众的需求密切结合，使平剧更完善地为新民主主义服务。

(三)目　　的

平剧院的目的大要有三：

第一，培养平剧运动的干部以适应日益展开着的平剧工作。在目前，首先要克服“平剧与革命无关”的旧的观点，建立对革命的平剧工作的正确观点。其次，有计划地培养平剧工作中所急需的艺术干部和组织干部。

第二，在抗日根据地内普及平剧运动。下乡、深入群众。根据群众要求适当地组织业余的或职业的平剧团体，进行平剧的新民主主义服务的实践。

第三，以实事求是的精神，由现有基础着手，进行平剧的研究与改造的工作。

平剧创始伊始，一切都在开始，都在摸索。上述几点仅是我们提出的一些初步的意见。尚望海内贤达；不吝赐教。

一九四二、双十节

(原载 1942 年 10 月 10 日《平剧研究院成立特刊》)

延安平剧研究院组织章程

一、本院定名为延安平剧研究院。

二、本院宗旨以扬弃批判的态度接受平剧遗产，培养平剧艺术干部，开展平剧的改造运动，以创造戏剧上新的民族形式。

三、本院设正副院长各一人综揽全院一切事宜。

四、院长之下院务委员会院务委员七——十一人，由院长委任之。

五、院委会在院长之下辅助院长领导执行全院一切工作。

六、院务会委员中，由院长委任一人为主任委员任期半年，执行院委会一切决议及院长指示诸事宜。

七、院委会下设研究室、教务处、剧场、院务处四个部门，并设一办公室。

八、研究室为担负本院之理论研究及创作编辑、翻译、宣传诸事宜。设主任一人，下设研究员若干人及其他工作人员若干人。

九、研究室研究员分为两种：一为经常担负研究室工作者，一为必要时担负研究工作者。后者以参加其他部门工作为主。

十、研究室附设图书馆，设图书馆主任一人。

十一、教务处为担负本院之技术学习及文化政治理论上之学习诸事宜，设处长一人，剧务科长一人，教育科长一人，指导科长一人，各科科员若干人。

十二、教务处剧务科担负技术上之学习，教育科担负文化政治理论上之学习，指导科则帮助边区各界对平剧之研究。

十三、剧场担负本院对外演出诸事宜，设正副主任各一人，生活管理科长一人，舞台工作科长一人，各科科员若干人。

十四、剧场生活管理科负责剧场生活的一切事宜，各工作股负责保管演出服装道具诸事宜。

十五、院务处为担负本院日常生活及物质需要等事宜。设处长一人，管理科长一人，会计科长一人，生产科长一人，各科科员若干人。

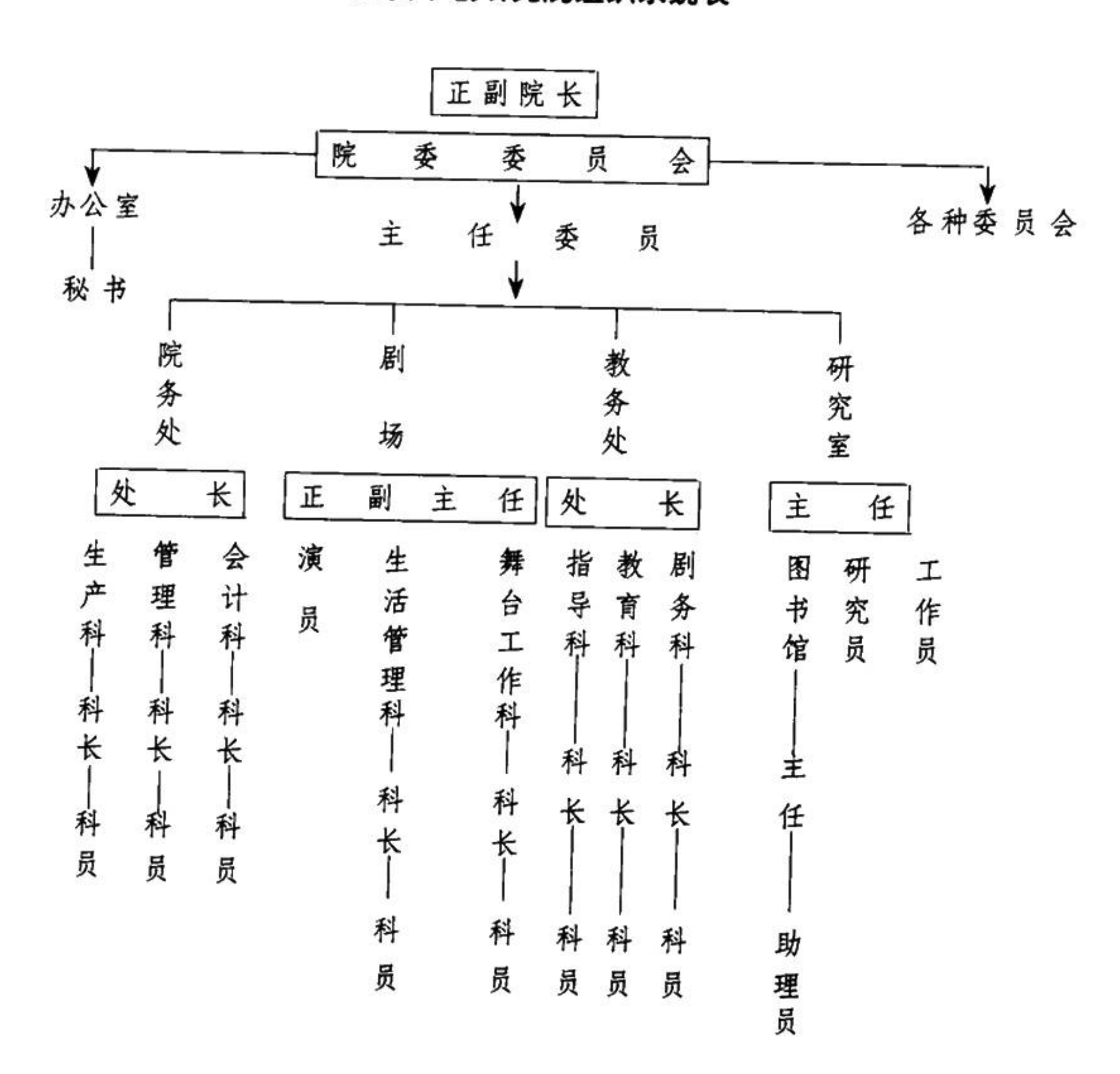
十六、办公室设秘书一人，帮助院委会主任委员进行日常一切事宜。

十七、必要时依工作进行方便得设各种委员会。

十八、本规程院长与院委会核收后施行。

十九、本规程有未尽事宜时，由院务委员会讨论修改之。

延安平剧研究院组织系统表



（原载1942年10月10日《平剧研究院成立特刊》）

中央文委确定剧运方针，为战争生产教育服务，成立戏剧工作委员会并筹开戏剧工作会议

（1943年3月27日）

〔本报特讯〕本月二十二日，中央文委开会讨论戏剧运动方针问题，到会者除文委各委员外，并有吴玉章同志、徐特立同志、西北局宣传部长李卓然同志、留政宣传部长萧向荣同志等多人。这次会确定了边区和各抗日根据地的剧运总方针，就是为战争、生产及教育服务。边区和各抗日根据地现正处在中国历史上空前伟大的斗争中，千千万万的群众正为中国的独立解放紧张的工作着。在前线，是第六年的艰苦卓绝的战争，并在战争中为坚持战争而进行的生产与教育；在后方，直接的任务是大规模的生产与教育，而目的也是为了战争，为了前线。在这个时期，每一个戏剧工作者的第一个问题就是，怎样使用戏剧这个武器去动员群众、鼓励群众、帮助群众来完成这些重大的任务，来更好地完成这些任务。凯丰同志指出："内容是抗战所需要的，形式是群众所了解的——提倡合于这个要求的戏剧，反对违背这个要求的戏剧，这就是现在一切戏剧运动的出发点。"为了指导各根据地首先是陕甘宁地区，具体执行这个方针，中央文委决定与西北局文委合组一个戏剧工作委员会，由周场、柯仲平、张庚、王震之、钟敬之等同志组成，以周扬、柯仲平两同志分任正副主任，钟敬之同志任秘书，并决定这个委员会当前的中心工作，就是总结抗战以来边区戏剧工作经验，准备在五月间召开边区戏剧工作会议，使今后全边区的剧运走上统一的道路。现中央文委已通知延安各剧团有系统的检查和总结过去工作，西北局和留政宣传部亦将各分区各旅的剧团作同样总结，并及早指定适当同志加以研究，以届时有准备的来延参加会议。

〔本报特讯〕中央文委关于戏剧问题的讨论，显示边区戏剧运动在党中央和西北局的指导下即将进入一个新的阶段。戏剧向来是艺术与广大群众直接结合的最主要方式，在八路军和边区里面，群众性的革命戏剧活动，更有长期的光荣历史。为了教育自己，鼓励群众，争取胜利，很多干部、战士、农民，曾在紧张的革命与战争中自己编剧，自己演剧，而收到了几乎难以相信的效果。这些戏剧虽不可免的尚有幼稚之处，但其间也涌现了不少的艺术天才，比如人民剧社的歌唱《亡国恨》和许多活报，看过的人至今都留有深刻印象。抗战以后，边区戏剧人才和专门化的戏剧团体增多，戏剧运动向各方面发展，成绩愈著；而战地服务团、鲁艺、部艺演出的赛克、姚时晓、王震之等同志所作《突击》、《棋局未终》、《闲话江南》、《佃户》等活动，战斗剧社演出的成荫同志所作《晋察冀乡村》等活报剧，民众剧团演出的马健翎同志所作《查路条》、《十二把镰刀》等秦腔剧和眉户剧，鲁艺、青艺演出的李伯钊、吕骥所作《农村曲》，塞克、冼星海所作《生产大合唱》等歌剧，和最近鲁艺、西北文艺工作

团、青艺等演出的各种秧歌剧，因为内容与抗战、生产、教育的任务有密切的联系，艺术上也达到一定水平，尤受群众欢迎。但这一时期戏剧工作中也发现了某种程度的脱离实际的偏向。这一方面是一部分戏剧工作者片面强调艺术独立性、片面性地强调提高技巧所致，他方面也是一部分主管机关忽视戏剧的重要性，简单看做是娱乐工具，没有给以必要的政治领导和具体的革命任务所致。脱离实际的偏向，在话剧方面是乱搬中外“名剧”，不顾环境对象，风气所及，曾在工农干部和士兵群众中演看不懂的外国戏，在直接战争环境中演对当前斗争毫不关痛痒的历史戏。这个偏向是乱搬原本，这些原本（无论平剧、地方剧）十有七八都是宣传封建秩序，颠倒是非黑白的，其中不少还有迷信和淫荡的成份。此在研究中国社会歌剧艺术的人虽有参考价值，但如不加选择不加改造的拿到一般干部和群众中去，则不独谈不到服务于战争、生产、教育，且势必发生相反的结果，故更须注意纠正。此外，专门化的剧团既有上述偏向，对普及工作自少重视，所以过去时期内群众性的戏剧活动反有较前减弱的征象，也是过去戏剧工作中一大缺点。据中央文委负责同志谈：为要在戏剧战线上全面实现毛泽东同志在文艺座谈会上指示的方向，贯彻面向群众，面向实际，为战争生产教育服务的路线，不仅需要戏剧界同志的一致努力，还需要全党的帮助与关心。因此，这次边区戏剧工作会议亦将邀请党政军民学各方负责同志出席，共同讨论今后边区戏剧的进一步发展问题。

（原载《解放日报》1943年3月27日）

毛泽东看了《逼上梁山》后写给杨绍萱、齐燕铭的信

绍萱、燕铭同志：

看了你们的戏，你们做了很好的工作，我向你们致谢，并请代向演员同志们致谢！历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠到，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。郭沫若在历史话剧方面做了很好的工作，你们则在旧剧方面做了此种工作。你们这个开端将是旧剧革命的划时期的开端，我想到这一点就十分高兴，希望你们多编多演，蔚成风气，推向全国去！

敬礼

毛泽东

一九四四年一月九日夜

（录自1950年4月1日《人民戏剧》创刊号）

表现新的群众的时代
——看了春节秧歌以后

周　扬

延安春节秧歌把新年变成群众的艺术节了，真是闹得“热火朝天”！出动的秧歌队有二十七队之多，这些秧歌队是由延安的群众、工厂、部队、机关、学校组织起来的，绝大部分不是职业的戏剧团体，都带着业余的性质；职业的剧团都在去年年底下乡去了。这些业余的秧歌队，不但数量之多，规模之大，大大地盖过了职业的剧团，就在节目内容和演出效果上也显示了他们的并无逊色。他们创造了一百五十种以上的节目，从秧歌剧、秧歌舞到花鼓、旱船、小车、高跷、高台等，各色齐全。这些节目都是新的内容，反映了边区的实际生活，反映了生产与战斗，劳动的主题取得了它在新艺术中应有的地位。我统计了五十六篇秧歌剧的主题：

写生产劳动（包括变工、劳动英雄、二流子转变、部队生产、工厂生产等）的有二十六篇；

军民关系（包括归队、优抗、劳军、爱民的有十七篇）；

自卫防奸的十篇；

敌后斗争的两篇；

减租减息的一篇。

写生产的最多，也最受群众欢迎。军法处秧歌队的《钟万财起家》，枣园秧歌队的《动员起来》，南区秧歌队的《女状元》、《变工好》，西北党校秧歌队的《刘生海转变》，中央党校秧歌队的《一朵红花》，杨家岭秧歌队的《组织起来》，都是写老百姓生产的，都获得了成功或比较地成功的效果。写部队生产的只有留政宣传第二队的一个《张治国》，也是比较成功的。延安市民秧歌队的《模范组织》，行政学院秧歌队的《好庄稼》，延安县秧歌队的《雷老汉种棉花》，以及西北党校秧歌队的《孙老汉拾粪》，则是用高跷或快板的形式来表现生产过程，宣传生产知识的。它们虽不如秧歌剧有故事，却得到了不下于秧歌剧的效果。

群众欢迎新的秧歌，不是没有理由的。这些秧歌演的都是他们切身的和他们关心的事情，剧中很多人物就是他们自己。钟万财供给了《钟万财起家》一剧以完全的材料，他看了这个剧的预演，而且当这个剧在他的乡里演出的时候，他几乎是每场必到的观客。其余群众都以羡妒的眼光看着他，他们都愿在剧中看到自己，实际上他们是已经看到了，不过姓名不同罢了。当演到钟万财从二流子转变的过程的时候，观众中的二流子就被人用指头刺着背说：“看人家，你怎办？”象这样观众与剧中人物浑然融合的例子，是还可以举出许多的。

这些秧歌并不是哪一个个人创造的，而是一种完全的集体创作。参加创作的不仅有诗人、作家、戏剧音乐工作者、行政工作者、知识分子、学生，这一回特别值得注意的是工人、农民、士兵、店员也参加了。延安市民秧歌队以他们的规模、音乐和样式的丰富轰动了观众，他们的节目大都是店员们自编自演的，《二流子改造》且出自铁匠工人的手笔。化学工厂工人们创作的《工厂是咱们的家》传达出了他们自己工厂的生活的愉快的气氛。延属分区秧歌队演出的《浪子回头金不换》一剧，是由两位战士口述记录下来的，剧中的角色由他们扮演，他们熟练地运用了陕北老百姓的语言。留政秧歌队的《刘连长开荒》也是由工农出身的战士演出的，演技都不错。有的秧歌队是由机关学校部队与老百姓联合组成的，例如西区军民联合秧歌队与桥儿沟秧歌队就是。老百姓不但演出了，而且也自己编写了新内容的节目。工农群众在这次秧歌创作过程中，做了积极的参加者；他们表现了他们的创造能力和勇气，他们没有受过专门的艺术训练，但是凭着他们的本色和聪明，他们完成了自己份内的艺术创造的任务。

艺术工作者及一般学生知识分子在这次秧歌活动中也表现了他们非常有成效的努力，他们尽了骨干的和指导的作用，同时也向群众学得了东西。个别的同志在开始的时候对于秧歌是采取了比较消极，甚至不屑去做的态度的；但当自己扮演的角色，他摹拟工农的言语和动作，在工农的观众中引起了热烈的效果的时候，群众的热情就以一种特别的力量感染了他，他的工作态度也就变得更认真，更严肃了，他自觉到了他是在做着一件非常崇高的，有意义的事，他在实际中体验了毛主席指示的知识分子与工农兵结合、文艺为工农兵的方针的正确。这次春节的秧歌成了既为工农兵群众所欣赏而又为他们所参加创造的真正群众的艺术行动。创作者、剧中人、和观众三者从来没有象在秧歌中结合得这么密切。这就是秧歌的广大群众性的特点，它的力量就在这里。

秧歌本来是农民固有的一种艺术，农村条件之下的产物。新的秧歌从形式上看是旧的秧歌的继续和发展，但在实质上已是和旧的秧歌完全不同的东西了。现在的秧歌虽仍然是农民的艺术，仍然是农村条件之下的产物，但却是解放了的，而且开始集体化了的新的农民的艺术，是已经消灭了或至少削弱了封建剥削的新的农村条件之下的产物；我们要保持农民的特色，但却是新的农民的特色，新的秧歌必须表现"新的群众的时代"。群众对于新的秧歌已经有了他们自己的看法。他们已不只把它当做单单的娱乐来接受，而且当做一种自己的生活和斗争的表现，一种自我教育的手段来接受了。群众有了下面的反映：

"这些戏都是劝人好，劝人好好生产，多打粮食，光景就过得美啦！"

"你们能根据实在的事情演，老百姓能看懂，又是新的，老百姓喜欢看，旧的秧歌老是一套，都不爱看！"

"你们的秧歌好，都是新世事，乡里闹的都是古时的。"

"你们的秧歌有故事，一满是讲生产，年青人都爱看，旧秧歌没意思！"

“旧秧歌脏死了，我看都不看，你们的秧歌，我直站着看，不想走。”

（《南区秧歌队》二月二十五日《解放日报》）

这些反映说明什么呢？说明了群众的理解力、欣赏力，说明了他们的实际精神，他们的斗争观点。他们的欣赏趣味并没有停留在旧的事物上面。他们的生活是在前进着的；他们渴望着在艺术上看到他们新的生活的反映，找到对于他们生活中发生的新的问题的解答。在他们，欣赏和判断，娱乐和教育是不可分的。他们以他们的阶级本能和政治觉悟能够辨别出什么是他们自己阶级的东西，什么是反对他们阶级的东西。他们的是非爱憎是分明而又热烈的。所以过份夸大老百姓的旧的欣赏趣味，是不恰当的。老百姓说旧秧歌：是“溜勾子”的秧歌，因为过去秧歌耍骚情地主，这就可见老百姓的正确的阶级的判断的眼光，他们给新的秧歌取了一个名字叫“斗争秧歌”。“斗争秧歌”，你看这是新的秧歌的一个多么正确的名称。新的秧歌取消了丑角的脸谱，除去了调情的舞姿，全场化为一群工农兵，打伞改用为镰刀斧头，创造了五角星的舞形，这些不都是“斗争秧歌”的鲜明的标志吗？这种改革虽是由知识者开始的，现在却已经变成群众的了。老百姓的秧歌现在已开始用镰刀斧头来领头，不再用伞了。这种变化是有重大社会的教育的意义的，它反映了新社会人们的相互关系，以及人们与自然的关系的变化。

恋爱是旧的秧歌最普遍的主题，调情几乎是它本质的特色。恋爱的鼓吹，色情的露骨的描写，在爱情得不到正当满足的封建社会里，往往达到对于封建秩序、封建道德的猛烈的抗议和破坏。在民间戏剧中，这方面产生了非常优美的文学。我看过一篇旧秧歌剧，叫做《杨二舍化缘》，那里面对于爱情的描写细腻与大胆，简直可以与莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》媲美，使人不能不惊叹于中国民间艺术的伟大和丰富。但是旧民间戏剧中恋爱的主题一方面仍带着浓厚的封建色彩，另一方面是比较静止比较单调的农村生活的反映。在新的农村条件下，封建的基础已被摧毁，人民的生活充满了斗争的内容。恋爱退到了生活中的极不重要的地位，新的秧歌是有比恋爱千万倍重要，千万倍有意义的主题的。主题变了，人物也变了，比方在旧秧歌里丑脚曾是一个显著的角色，在新秧歌里就失去他的这种地位了。在森严的封建社会秩序和等级面前，丑脚是唯一可以自由行动，自由说话的人物，他或则嘻笑怒骂，或则旁敲侧击，他貌似糊涂，实则清醒，他的戏谑和反话常常是对于上层人物和现存秩序的一种隐讳而尖刻的批判。在西洋的，比如莎士比亚的戏剧里也就有这一种的角色，他们是可爱的。但是在新的社会条件下，小丑的身份已经完全改变了。边区及各根据地是处在工农兵和人民大众当权的朝代，人民是主人公，是皇帝，不再是小丑了。如果说在我们的秧歌剧中还用得着小丑的话，那只能用来去表现新社会之破坏者，蠹虫，但他们已是完全否定的人物，没有丝毫积极的作用了。所以有同志主张大秧歌舞中应该一律是工农兵和人民大众的形象，不应渗入小丑和反派的角色，节目中的反派角色，或者不参加大舞，或者到演出时再化装，这个主张，我觉得是对的。大秧歌应当是人民的集体舞，人民的大合唱。它必须热闹，红火，如老百姓所喜欢的那样。它要表现集体的力量，它要在各

式各样的形象和色彩当中显出它的美妙的和谐。

新秧歌是不但在内容上，而且在形式上都是新的了。不错，它是以旧秧歌形式为基础的，它不能够也不应当离开这个基础；但并不是说它是原封不动的原来的形式，倒不如说，它和原来的形式已大不相同了。因为在这个基础上面，加进了“五四”以来新文艺形式的要素，没有它们，新秧歌的创造是不可想象的。现在的秧歌剧是一种熔戏剧、音乐、舞蹈于一炉的综合的艺术形式，它是一种新型的广场歌舞剧。秧歌剧是一种群众的戏剧，它必须以广场为主，就是说在广场中央演出，如同一座圆形的舞台，四面向着观众，演出既简便，和观众的接触又是最直接最密切的。自然，广场剧和舞台剧之间并没有截然的界限，秧歌剧同样可以搬上舞台，定县的秧歌就是有棚有台的，而且与“秦腔”、“梆子”、“二簧”等戏相颉颃。这在今年延安的秧歌演出中，也有过类似的经验。秧歌剧又必须主要的是歌舞剧，它可以吸收话剧的手法和长处，而且必须吸收。实际上这次的秧歌，有的就采取了很多的话剧的成份，对白多于歌唱，歌剧的味道已经很少了，甚至完全用话剧形式也未尝不可。但是从秧歌剧本身的特点，及其艺术的效果来看，我以为不要轻易放弃歌与舞的因素。歌与舞是必要的，对白过多，有时甚至是一种缺点。秧歌剧是秧歌的中心节目，甚至是唯一节目，但它总是整个秧歌的一个有机部分，它必须和大秧歌舞或其他节目（如果有的话，为了吸引群众，最好是有很调和的配合。）大秧歌舞本身是一种独立的艺术，同时又可以做秧歌剧的一种开台，或是说前奏，以及它的尾声。同时按着剧情的需要，还可以做剧中的伴唱，它的用处是很大的。保安处大秧歌队的大秧歌舞有了一些新的创造，是值得大家学习的。它没有改变秧歌的扭法，但是在扭步和歌唱之外，依照词的内容加以表情，这样使得歌和舞完全协调，舞变得更有内容，更活泼生动，更富有色彩，和秧歌剧也更相配合。我们应当创造表现生产和战斗的集体舞蹈。军法处秧歌队和留政宣传第二队在这方面作了尝试，但是这种创造无论如何不能离开本来的秧歌舞的基础，要保持民间舞蹈的健康、明朗、有力的特色，要拒绝都市的小市民歌舞的庸俗作风的影响。否则不但老百姓不会欢迎，就是在艺术上说，也是没有价值的，无意义的，低级的。

秧歌剧作为广场歌舞剧自然只是戏剧种类之一，与文学中有诗歌、小说、报告、通讯相同。它与话剧、评剧、秦腔等各有自己的传统和特点，各有长处和限制；它们不是互相排斥，而是互相补充、互相发展的。话剧是最现代的进步的戏剧形式，但它是从西洋输入，并且作为中国旧剧的彻底否定者而兴起来的（这个否定在五四当时是有革命作用的），而且又完全是在都市生长起来的。它在内容上和小市民血缘极深，它的形式是欧化的，始终没有完全摆脱洋教条的束缚。所以我以为话剧要到群众中去必须经一番改造，而这一点过去几乎很少人注意过。这个改造，我想并不是要它旧剧化，而是要它工农化，就是说，要把它改造到适合于表现工农兵的情感和思想。平剧是需要改造的，这大家都没有意见，不同意见是关于如何改造，也还有人根本怀疑它能否改造。党校演出的《逼上梁山》在平剧改造工作上作了一个重要的贡献，它划出了平剧改造的正确方向。民众剧团在秦腔方面的努力是一贯

的，也是有成绩的，《血泪仇》是一个杰出的秦腔剧本，表现了作者不凡的艺术魄力。这些，和一年来的秧歌，就都是实践了毛主席文艺方针的初步成果。戏剧上各种形式应当让它们同时并存，共同发展。任何艺术形式，只要它是能够反映人民大众的现实生活和斗争与历史的革命内容的，都应当让其存在，促其发展。艺术上各种形式的同时并存，或互相交替，决定于社会的条件，群众的需要；最后的判断者是群众，是历史。我们的任务，只是将各种艺术形式引导到一个共同正确的方向，而同时使之相互配合，各尽所长。

比较起来，秧歌剧是一种小形式的戏剧，它所能处理的主题的范围和深度是有限制的，虽然这次春节秧歌的实践，证实了它能够处理相当多方面的主题，而且是较复杂、较严重的主题，如保安处秧歌队演出的《冯光琪防奸》，留政宣传第二队的《张治国》，党校秧歌队的《牛永贵挂彩》，这三个剧本就于一般的生产的题材之外各自成功地反映了群众防奸，部队生产，敌后斗争。秧歌剧的长处是在它的群众性，它能够迅速、简单、明了地反映群众的日常生活的斗争。它容易为群众所接受，成为群众自己的东西。它是群众艺术的主要形式之一，在广大农村的条件下，它是群众艺术的最主要的形式。秧歌剧是以行动迅速和简单为特点的，而这同时也可以是高度艺术性的标记。从秧歌剧中，是一定能产生出有高度艺术性的作品来的，在千百篇秧歌创作之中，总会有好多能够得到永久的流传，而在大型民族新歌剧到话剧的建立上它又将是一个重要的基础和重要的推动力量。

秧歌的前途是无可怀疑的，它已经成了广泛而热烈的群众的艺术运动，已经在群众当中站定脚跟了。完全证明了毛主席在文艺座谈会讲话中所指示的文艺新方向的绝对正确。秧歌是向这方向的一个努力，但也还只是一个方面的，而且是初步的努力。新的秧歌正在成长的过程中。它的面前还存在有许多的问题，许多的工作。

首先一个问题，是新的秧歌是否已经大众化了呢？是没有完全做到的，甚至还有相当的距离呢。我这不仅是指它的普及的范围来说，而主要的是指秧歌今天所达到的思想内容和表现形式来说的。就是说，秧歌中的群众观点，群众语言，群众情感，群众作风还不够。

我们的秧歌写了老百姓，写了他们的生活和斗争，老百姓取得了艺术作品中的主人公的地位。我们的秧歌写了共产党、八路军、歌颂了他们的英雄事迹，他们的爱国爱民，歌颂了我们群众斗争的领袖。这些都做了，而且做得很对，正是凭着这些，获得了广大群众的拥护。那么为什么还说群众观点不够呢？不够表现在哪一些方面呢？我有这样一种感觉，一方面，我们的秧歌反映八路军太少了，太不够了，八路军不但在军事战线上而且在生产战线上所完成的英雄事迹比文艺作品中所已反映的，要千百倍丰富，千百倍伟大，值得我们大大的歌颂；另一方面，在军民关系上，特别是拥政爱民运动以来，也有许多值得反映的可歌颂的事情。秧歌比较多的反映了这一方面，但是有些剧作者却作出了关于军民关系，或者一般的关于群众先锋队和广大群众的关系的不完全正确的描写。他们把共产党八路军表现为一种超乎群众之上的力量，它从上而下地来爱护着群众，它所给与群众的常较群众所给与它的为多。在秧歌中我们常常听到类似这样的句子：

“水有源，树有根，八路军叫咱不能忘。”

或者是：

“共产党是咱的命根，它是咱的亲爹娘。”

这种说法不对吗？完全对的，也应当这样说的，它们表达出了老百姓与共产党八路军的血肉相联，他们对于共产党八路军的衷心的爱和感激，这是真实的。但是作为党与群众的全部正确关系的表示来看就不对了。全部的真理是首先对于共产党、八路军，那么，老百姓是源，是根，是命根，是亲爹妈。然后，再反对来，对于老百姓，那么，共产党、八路军又给予以伟大的指导和保护的力量。为什么我们的秧歌不着重表现前一个真理呢？我在报上看到，在去年拥政爱民的运动中，有一个八路军的班长在拥政爱民的会上说：“我们是边区人民的子弟兵，就象是人民的儿子一样，我们不好，老百姓当然不高兴，我们要做个好子弟兵，做个孝顺儿子，老百姓就会喜欢我们了。”他的话被老百姓听到了，拍手称赞。这是真正的群众观点。近的例子，当西北党校秧歌队在一个剧目中演到有关军民关系的地方的时候，观众中一个老乡说：“军队离不开老百姓，老百姓也离不开军队，尔个谁也离不开革命。”这是老百姓心里的话，是关于军民关系的全部正确的观点。我们的秧歌为什么不着重去表现这种观点呢？我们的某些秧歌，对军民关系又是怎么表现的呢？在军与民的对照上，老百姓常是被描写得落后一些，甚至拿老百姓的某些缺点来衬托军队的十美齐全，《刘连长开荒》一剧就多少犯了这样的毛病。为了要写八路军连长帮老百姓开荒，不吃老百姓饭，并且开得比老百姓自己还快（我知道他是写的实在的事实），作者硬叫一个得过革命好处的老汉为了担心八路军帮他开荒要吃他的饭而弄得一夜未眠，将一个年青的好劳动的农民刻划成了近似二流子的脸相。自然老汉的担心是落空了，青年农民也被鼓动竞赛掏地出了一身大汗。连长最后的溜走在这二个善良人物的心上留下了婉惜和歉疚。作者这样有意的作弄了他们，也许不过是为了戏剧的效果，但同时却将老百姓作了不真实的描画了。我们的秧歌剧，写了老百姓的落后和缺点的，并不少（这也是要的），但是我没有看到一个秧歌剧批评我们机关部队自己的。我们“公家人”既然比老百姓前进一些，为什么反而不要自我批评呢？难道我们在工作上和思想上真是没有可批评的地方吗？毛主席教导我们时时批判自己的缺点，好象为了清洁，为了去掉灰尘，天天要洗脸，要扫地一样。文艺就应当成为自我批评的武器之一。

新的秧歌运用群众语言，表现群众情感，群众作风，也是不够的，因此它对群众生活的反映还是比较单调的，有些公式化的，甚至使人有千篇一律的感觉。这次春节秧歌剧，只有少数是根据了向老百姓直接作调查得来的材料写成的，一般的都是从报纸上找的材料。虽则剧作者或者在演出的过程中随时吸收群众的反映，随时将剧本内容修正和补充。西北党校秧歌队采取组织效果小组到观众中去收集群众反映的办法是很好的。但是不论是向群众直接作了调查也好，从报纸上搜集的材料也好，剧作者一般地都是知识分子，他们平常对于老百姓的生活是较比隔膜，比较生疏的，所以他们的反映就不能不发生困难。

最大的困难是语言。秧歌剧都是写的老百姓的事，而又是以方言演出的，语言成了一个首先需要解决的问题。采用方言是绝对必要的。我以为以边区老百姓生活为题材的秧歌剧必须用方言写和演。同样题材的话剧也必须如此。方言剧是值得提倡的，青年剧院演出的话剧《抓壮丁》，一个写得很成功的讽刺剧，就是用四川方言写和演的，收到了很好的演出上的效果。我们的秧歌虽是一般地企图采用了陕北老百姓的语言，但因为剧作者对老百姓语言的不够熟悉，他们所用的老百姓的语言是还不够丰富，不够洗炼的。本来，群众语言，只有加以博采而又经过提炼才能成为艺术语言。现在的缺点是既少而又不精。语言中渗入了两种杂质的东西，一种是旧戏式的唱白，这虽是老百姓比较习惯，有的可以听得懂的，但却不是老百姓现实的语言。还有一种是知识分子气的语言，用毛主席的话来说，就是"学生腔"。他们虽是借老百姓的口述说老百姓的事，甚至竭力讲了方言，满口的"尔刻"、"一满"，但听去总是空洞且又蹩扭的，不象是老百姓的口吻和声调，听不出真实的情感。语言是一般化的，不能表示出人物的性格和个性，张三口里唱的歌词或讲的话，移到李四口里去唱，去讲也可以。

在秧歌剧中还没有创造出很成功的角色。如果就演员的唱工好，做工好来说，那我们已经有博得观众喝彩的演员了，这种演员是应当十分宝贵的。我所谓成功的角色，是指剧本中所创造的带典型性而又有个性特征的人物，他有自己的语言，他有真实的情感，他经过演员的创造，生动地出现在观众面前，使人看了永不能忘记。有些演员还不能很好表达老百姓的情感，他们虽想尽量表现得细腻，但因为没有探到老百姓真实情感的深处，以致弄到近乎做作，反而使老百姓的形象走样了。

如何取得老百姓的语言，老百姓的情感？这除了向老百姓学习以外，再没有别的办法。报纸上的材料，加上主观的想象，已经是不济事的了。但学习也不是容易的事，需要长期的耐心，还需要正确的立场、正确的方法。过去地主阶级、资产阶级的作家，特别是他们中间的优秀的部分，也学习过老百姓的语言，但是他们都是从他们的立场来学的。语言是表达一定思想的。因此，他们的学习就不能彻底，他们不会在根本上接受群众的思想，他们甚至只是拿群众的语言来作他们作品的装饰。我们学习群众的语言，却正是为了学习群众对于事物的看法，文艺工作者并且在文艺中来表现这种看法。学习群众的情感，也是如此。在这里，作为消极的例子，我可以介绍一点鲁艺文工团在乡下工作中的经验，他们在寄回来的报告上写着："有些同志认为向群众学习，只是学习群众的动作、语言、表情，而学习了这些东西，单纯地是为了演戏，而忘了学习群众来改造自己思想这个任务。甚至个别本地生长的同志自认为已经学到了这些东西，于是无东西可学了，便发生了自满的情绪，闲着没有事做，躺在床上睡觉……

有些同志要学习群众的感情，把群众的感情认为象小资产阶级一样，那种虚无飘渺，很难捉摸的东西，常凭主观去猜想群众感情，看到一个老乡坐在炕上就去想他现在是什么感情，他心里想什么，而结果是一无所得，结果是感到学习群众感情是很困难的。"

真是很有意义的例子！这告诉了我们，如果不把思想搞通，是什么都学不到的。

这一次春节秧歌，工农兵群众参加了创作，这就发生了不但文艺工作者如何表现工农兵，而且工农兵如何参加文艺创造的问题，因而也发生了文艺工作者如何帮助和指导工农创作的问题。帮助是极不够的，指导上也遇着了一些困难。工农出身的，半知识分子的，本地的演员以至剧作者，由于他们本身是工农分子，或和群众比较接近，所以他们表现工农兵是必然的，不加修饰的，比较逼真的；西北党校秧歌队演出的《刘生海转变》中的角色，以及其他秧歌队的剧目中的本地演员都具有这样的特色，工农演员，更不消说。他们需要的是更艺术些。他们中间，有些根本不懂什么是艺术上的规矩，他们是真正自由自在地在创作，但当那些规矩套在他身上的时候，他们反而给束缚住手足了，唱也唱不好了，动作也乱了。这是甚么原因呢？难道只怪那些同志修养水平低吗？不是的。因为我们的艺术指导本身还存在着缺点。我们还没有能够完全按照表现群众生活的需要，从群众艺术创作实践过程中，去运用已有的技术，并发展新的技术，然后拿这些技术去指导他们。

我们的秧歌虽然一般地都是采用了老百姓所熟悉和爱好的郿鄠、快板的形式，但因为加进了新的思想和新的艺术的因素，比起老百姓原来的秧歌来，一方面固然是面目一新，另方面却也因此而丧失了一些老百姓的作风了。我以为旧的秧歌的形式，还有许多地方值得我们学习的，比如老百姓秧歌队的吹喇叭和打腰鼓，就是很好的，我们的秧歌队还没有采用和学会。现在秧歌用的郿鄠调，我统计了一下，一共不过二十来种，而用得最流行的不过几种，如象“岗调”、“戏秋千”、“紧符调”等，所以大家都感到有点听腻了。其实有许多好的郿鄠调还没有采用。据吕骥同志说，郿鄠调有一百种以上。吕骥同志所搜集的西北民歌小调已经近一千种，而新的秧歌中所用的小调不过十来种。道情就用得更少了。民间艺术的矿藏是丰富得很的，我们必须认真地去加以开发、提炼。创作，在某种意义上说就是这种提炼的工作。老百姓是喜欢道情、郿鄠的，因为这些是他们熟悉的形式，他们听得出你什么地方音没唱准，什么地方乐器打错了。旧的民间曲调自然还不够表现边区人民新的生活的战斗的快乐的气氛，需要适当的改造。但这个改造的工作必须是慎重的，对于民间音乐经过热心的认真的研究的。这个改造决不能是硬搬洋教条和表现自己小资产阶级的情感，而必须是表现老百姓的新的情感和思想，而又能适合于老百姓的欣赏习惯。有些同志就是唱郿鄠，唱小调，那声音听上去几乎一点老百姓的味道都没有。实在说，在新文艺工作者的脑筋里，洋教条不是太少而是太多。民间艺术不是太多而是太少。这就可知我们的工作的重心应该放在什么上面了。要学习民间艺术，必须向民间艺术家学习，这种艺术家在老百姓中间是很多的，他们是我们很好的师父。

有些同志感觉得现在秧歌群众性是有了，但艺术性却不够，他们要求更多一些艺术性。这种要求是正当的。但问题是，什么是我们要求的艺术性呢？它从何而来呢？如果艺术性不是指技艺，那么，艺术性，就是真实地，具体地，生动地反映了生活。艺术性和形象性是相差不多的意思，愈形象化，艺术性就愈高。而形象是只能从生活中得来的。所以艺术

性不是可以从什么地方取来加到作品中去的调料，而只能从作品中生活的描写本身发生出来。

要不要故事？容不容许“噱头”、“趣味”？这些好象是纯粹技术上的问题，实际仍是和生活之真实描写不能分开的。我是主张秧歌有故事的。故事可以是实事，也可以是虚构。艺术并不反对虚构，而只反对凭空虚构：它需要有幻想，有夸张，只要这些没有离开现实基础，不是引导人逃避现实，而是引导人改造现实。我是甚至主张大团圆的结局的。“五四”时代反对过中国旧小说戏剧中的团圆主义，那是正确的，因为旧小说戏剧中的团圆不过是解脱不合理的、建立在封建制度和秩序之上的社会的一个幻想的出路，它是粉饰现实的。在新的社会制度下，团圆就是实际和可能的事情了，它是生活中的矛盾的合理圆满的解决。保安处秧歌队演出的《冯光琪防奸》的最后给锄奸英雄送匾一场，配合喇叭的吹奏，是很有艺术的效果的。据说老百姓都很欢迎，但也许是为避免团圆主义吧，在机关演出时却给删掉了，我以为 很可惜。秧歌中可不可以加进去“噱头”呢？那会不会破坏被描写的工农兵群众的生活和斗争的严肃气氛呢？我想也是不成问题的。现实生活中引人发笑的事还少吗？群众是最懂得幽默的，新的人物也决不是一天到晚板着面孔。“噱头”是由生活中的矛盾之突然或意外的解决所引起的，而这个解决在生活事实的整个发展过程中虽是带偶然性的，但同时却是这个生活事实发展过程的一个自然结果，人物性格的一种适合的着色。“硬滑稽”那是要不得的，损害艺术的真实的。

秧歌的群众性和艺术性是必须统一的，这个统一只有经过现实主义的道路才能达到。这就是，必须文艺工作者与工农兵结合，工农兵与文艺结合，新文艺与民间形式结合。有了这三方面的结合，新文艺运动就有了坚定的基础和广大发展的前途。秧歌已经成为新文艺运动的一支生力军了。为了要使它前进得更好，更顺利，我们必须解决与它有关的许多思想上艺术上的问题。我上面所提出的一些意见，是就个人所见到的说的，希望能引起同志们，特别是文艺界同志们的研讨。关于秧歌目前所应做的工作，我提议下列这些：

一、经常派职业剧团下乡，同时在各分区建立自己的剧团，将秧歌普及到农村的每个角落中去。去年下乡的剧团快回来了，它们一定会带回来很多很好的经验，必须将那些经验总结起来，作为今后工作的根据。

二、大量地发动秧歌剧作，并选集优秀的作品，加以出版。这次春节秧歌剧中数十篇是写得相当好的，不日就可印出来。剧作是剧运工作的中心环节，我们必须用大力来提倡。

三、大量地吸收工农兵参加秧歌写作和演出，认真地、慎重地、耐心地给与他们技术上的指导，发表和鼓励他们的创作。

四、有计划地有系统地搜集和研究民间艺术，将已经搜集的材料加以整理并付印出来。罗致民间艺人，各职业文艺团体应与民间艺人和民间艺术团体取得密切的联系，互相学习，交换经验。

五、发动批评。对于已发表或演出的秧歌剧本，应加以介绍和批评。这种批评必须不

是教条主义、形式主义的。必须通过各种方式吸收老百姓观众的反映，群众的意见是最可靠的批评。

我现在所想到的就是这些。新的秧歌现在已经成为了广大群众性的运动，让我们从理论、实践各方面来推进它吧，每个文艺工作者都应当为表现“新的群众的时代”而努力！

(原载1944年3月21日《解放日报》)

《血泪仇》的写作经验

马健翎

常常有人向我提出一个问题时，我不知道怎么回答才好；常常又有人和我东扯西拉的谈了许多话后，向我说：“咱们今天还谈出一些东西。”(自然，这常有客气的味道在。)我缺乏总结与条理的说明能力，我不会写文章。这是我很大的缺点，非得下决心努力学习不可。

接到《解放日报》副刊部的来信，要我写一篇《血泪仇》的创作经验，好些时候，好像一块放不下的大石，压在我的身上。想来想去，只把我能想起的，实实在在的情形，乱七八糟的写出来，担当不起《写作经验》的四个字。

写剧本，有先指定了主题，然后根据那个主题，搜集材料，观察事物；也有先有了受感动的人物与事物，觉得把它写出来，就可以表现一个什么主题的。我自己觉得后者有把握。

如果严格的说来，一个剧本的写出，基本都是靠着先有材料的。因为无论那一个剧本，不管是以什么为主题，都是表现生活的，生活是剧本的血肉，是最基本的材料。

比方现在号召我们写一个关于开展卫生运动的剧本(先有了主题)，于是我们抓紧学习卫生常识，又从报上看到老百姓怎样不讲卫生，怎样的固执迷信……(临时材料)不一定就能很生动的写出一个关于开展卫生运动的剧本来。因为表现老百姓的不讲卫生，固执迷信，又要表现老百姓应当怎样的讲卫生，就非得从他们的具体生活中表现不可。要是对于他们的生活不熟悉，单凭表皮上知道的一些，罗列出几个场面，生硬的让剧中人轮流着替作者讲演，这样的剧本，就不会收效很大的。如果你靠上边的临时材料，居然写出一个很生动的、关于开展卫生运动的剧本，那不成问题，是因为你对老百姓的生活相当熟悉，因此只要得到材料，就能从他们的生活中表现出来。

《血泪仇》的材料，是我过去(在旧社会生活时)和后来在生活中看到的听到的(报章杂志里看到的，也算听到的)许多人物与事件。它们，本身有些就刺激我感动我，有些是经过我的脑子，推动和想象，变成了刺激我感动我的东西。过去在旧社会里，我不仅看到听到人家的被压迫受痛苦，我自己就是其中的一个。看到听到谁个被压迫受痛苦，一定同时就看到听到有人在压迫人残害人。

可以说《血泪仇》是使我憎恨、怜惜、悲伤、激愤、愉快、赞美的一部分人物与事件，组织

结合起来的东西。

世上没有而且不会有的人物与事件，我是不写的；世上的一些人物与事件，不刺激我，不感动我的，我不写。《血泪仇》里那些遭难的人物与事件，当我听到的时候，有的使我难受，有的当时我就掉泪了，有的我设身处地的替他想，想象到他们的悲哀情景，不由得也掉泪了，至于当我写作的时候，那些受难人的情景和哀鸣，在我脑子里演映与哭诉时，我自己禁不住滚滚泪下，常常滴湿了稿纸，有时兴奋到不得不放下笔，躺一会儿。

我写东西的时候，不爱旁边有人，因为我写东西的时候，嘴里就哼哼起来了，有人在旁边，觉得怪难为情的，感到是一个很大的束缚。

过去的储蓄，和新近得到的许多材料，里边有黑暗的，光明的。把这些围绕在主要人物身上，虽然在我们中国的现实里有的是，但是为了把它形成一个整体的结合，变成一个故事，而且还要红火热闹，可让我费脑筋啦。

又要求近情近理，又要求红火热闹，又要求情节联系，一贯到底，因此在没有动笔之前的构思，真是一件吃力的苦事，这么觉得不合理，那么觉得没有味道，想了又想，变了又变，好容易想出一个轮廓?把主要人物记下来，最后计划出一个我自以为很有劲的收场了，才有信心拿起笔来。

红火热闹是任何戏的基本条件。红火热闹不是单指令人欢乐的东西，凡是让人受感动的，不管是使他笑，使他哭，使他愤怒，都算让他红火热闹了。常在戏台下，见观众看戏看得一把鼻涕一把泪，但他向左右的人说："美！红火的太！"这是指有内容的东西。至于有些东西，单靠形式的华丽、跳跃、耍滑稽等，他会让人觉得红火热闹，但那只能给观众一时的印象罢了。

主题的新鲜进步有积极性，很容易想出来，把材料组织结合后，变成故事，也比较容易，最难的是，怎么样用生活的人，生动的事件，把那个故事充实起来。往往有些东西，单听介绍他的主题与故事时，觉得很好，等到把实际的东西看了以后，又觉得并不好。我自己往往想到一个故事，里边表现一定的主题，向周围的同志谈出来，都说不坏，鼓励我快写，有的我写了，有的勉强写出来，它就不好，有的经过很多的时间才写出来了，有的一直到现在还没有写。这因为主题仅仅是理论概念，想到的故事，仅仅是浮面的东西，没有相当的现实生活衍变它，就不敢下笔，即所谓心有余而力不足。

有了腹稿，并且记下人物与事件的大纲，开始动笔了，更多的问题就来了，想不到的事情多得很呢。我写《血泪仇》的时候，有些地方，如果是勉强的写出来，总觉得不象，或者不太象，于是我要我对那些事物清楚的人谈，或者自己观察和剧内大体相同的人，看他是怎样的形容和举动，肯说什么话。这里边有些虽然是直接属于导演和演员的事。但是写剧本的人，搞不清楚这些，就写不出东西来，会把导演和演员弄得没办法的。剧本上所写的东西，应当是"如见其人"，"如闻其声"。

《血泪仇》是一个长大的剧本，因此我在写的时侯，主观上经常注意着，在前一场里，埋伏下后一场的变化，这样不断的联续，提起观众的注意力，引起观众对剧中事物的关心，觉得看不到底心不甘。但也不敢“泄漏天机”，指出了下一场是什么，而应当是，让观众关心到“这事物倒怎么了结呀？”的过程就行啦。老百姓看戏时，肯说这样的话：“这戏好，能拉住人”，“这戏把我钉住了。”

我们在这六、七年当中，运用旧形式，写新内容的剧本，大小有几十个了，有秦腔，有曲子小调。每次从写剧本、导演，一直到演出后的不断的改正，为了加强现实性，不时和旧形式肉搏斗争。觉得在写剧本时，有一件事，要牢牢的把握好，——运用旧形式，最容易犯镶框子的毛病，把某个旧剧当模子，硬把新人新事塞进去，那一定牵强附会，不合情理。有的是把许多旧剧的场面，联结起来，串上了新的东西，这和前边的结果差不多。有的虽然不像上边那样，但是把旧形式那一套表现方法，原封不动的运用，这也不会真实的。因此在写剧本时，切记在脑子里不要架起一个框子，一定要用所写的新内容，畅流发展，不让它受梏桎。这样内容与形式就发生矛盾了，能克服一点，就发挥一点创造。

旧形式里的剧中人，替作者说话太多，这最显著的表现在独白与旁白上。《血泪仇》里，我没有用一句独白，这是我有意识有目的的一种试验，并不是否定独白。我觉得独白，用之于表达某人当时的心理与感情，精而少的用一下是可以的，如果完全是替作者介绍剧情与人物的独白，那是非常枯涩的，那是一条便宜路，走多了会减少戏剧的表现力的。常见台上独白很长的时候，台下观众象一窝蜂似的，嗡嗡起来了，有些人在这时候买粽子、吃凉粉去了。旁白的运用，更要恰当，最容易把对方凉凉的摆在台上，甚至把对方隐灭了。至于用旧形式里的上场对子下场诗，更是生硬不可用的东西了。

不用独白与旁白，还要把剧中人物故事介绍清楚，结构就比较更费力，克服这些困难，就不得不多表现，多采取现实手法了。

戏剧是完全靠语言表达人物与事物的，戏剧里的文字，只是语言的符号，写《血泪仇》的时候，我时时刻刻检查，看是不是无意中用了旧戏里的那一套，成熟的而又是陈旧的语句，这是利用旧形式最肯犯的毛病。我自己打破这个东西，是经过相当过程的。同样的意思，因为成份身份的不同，说话的口气也不同，所谓什么人说什么话，这不单是指说话的意思，还有一个说话的口气，也是很重要的。所以剧中人的语言一定要象那人的意思，也象那人的口气。象那人的意思，是比较容易的，象那人的口气，就得相当的生活经验不可。象不象，是剧本基本条件之一。再一个就是红火热闹了。（使人感动）谁也不能任何生活，都有相当体会。不过，生活相当丰富的人，把剧中人，有的能写得象，有的感到写得不象；而生活体会太差的人，往往连自己写得不象都感觉不到。我是一个小资产阶级知识分子出身的人，我写《血泪仇》里那个遭难的贫农老头子王仁厚时，他的一举一动，一言一语，我常在玩味，我所写的他的语言，是不是我的意思代替他的意思？（这就更不对了）

我最怕在活人的口里，说出了文章笔法的语句来。写文章是靠语句说明一切，传达一切。而人们的表情动作，有的简直就代替了话，有的起着接连上下句的作用等，如果拿着笔，在纸上写剧本的时候，忘记了这个东西，最容易写出文章笔法的语句来，那是非常破坏真实的。应当知道，多少不识字的人，都会用他们的口，说明事物与表达感情的。就是有文化的人，说话跟他写文章并不一样的。

语言的感情化也是很重要的，这跟“象”是有连带关系的。但是“象”了，不一定就有“感情”了。我写《血泪仇》里悲伤的场面，有的在初写出时，剧中人的语言，意思口气倒是对着呢，但是不知怎么觉得没有劲（感情），等到动人的句子，在脑子里叫出来时，我自己登时掉泪了。

《血泪仇》是运用秦腔写的，有说有唱。我对于在什么时候什么情况下该唱的问题，还在摸索中，觉得在非常感动的时候，最应当唱，也应当有叙事的，也有代替对话的，可以说，有的是内容上要求其吟咏，有的是形式上要求其润色。

写唱词给我的为难最多，感到秦腔的调子，有点单纯，不够充分的表现复杂的感情，字句的结构，虽然多少有点伸缩性，但是基本上是死板的，再加音韵的限制，写起来是非常费劲的，往往因为一韵的不妥，搁笔数次，太没有办法解决时，逼得人非多少用一点陈腐的句子不可。不遵守它那一套句法，就很难顺适的唱出来，没有韵，听起来就不响亮了。我们对于旧的音乐歌曲，知道的太少，对于新音乐理论与技术更差，因此很难着手逐渐改进。我非常迫切的希望旧的民间艺术家，新的有志于大众音乐的音乐家同我们合作。

唱词应当是流畅活泼通俗的随便话，音韵响亮好听是最好的。这一点我自己觉得不容易办到，需要多学习，多丰富语言，多写，慢慢克服，有一点非得把他克服不可。就是上句的末一个字，要用“去”声，下句的末一个字，要用“平”声，不这样处理，不但不明确不好听，往往封演员的口，唱到那里真叫人不好开口，硬唱出来，不是把字音歪曲，便是不入调，听起来非常蹩扭。旧戏子常唱不通的句字，因为音韵不顺改音的理由，不识字的理由还大。中国旧形式的唱词，大半是这样的，曲子因长短句与调的不同，有些地方有例外。当然我们不形式主义的讲究雕琢，自寻枷锁，但为了唱起来顺，听起来好，最低限度的讲究是必要的。这是很小的一点经验，比我清楚的人多着呢，但往往有些剧本里，肯有这个问题，但在《血泪仇》里，演员们提出来好几个唱不出来的地方。

乱七八糟说了许多，该结束了，有几句话应当稍为解释与重复一下。上边所说的，惟有动人的人物与事件，才是写剧本的好材料，并不是说完全靠现实生活的感动人的东西，象根据《水浒》写武松那样现成。最要紧的是，抓住现实的本质，推广扩大，推断它的发展，那许多表面上并不生动的现实，而实际上是伟大的现实，就会变成感动人的东西。感动是情感的表现，情感各有不同，对于劳苦的人民大众，没有热爱，就不会对他们的悲伤表同情，不会关心他们的命运，也不会切齿痛恨迫害他们的人。

感动不能虚伪做作，感动一定是真实的，如果给一个不太熟悉，也不太敬慕的人写信，那怕你再怎样的修词造意，也不会有真实感情的。

我写《血泪仇》的时候，我自己想出来的几句话，时刻在指挥我，纠正我！“近情近理，红火热闹，叫人看得懂，受感动，看完了，明白世事，懂得道理。”

最后申明一点，上边我所说的，怎么样才搞得好，怎么样是不好的，仅仅是我写作时，自己注意到的主观愿望。我自己的主观能力，不一定能办到，而且那些主观愿望，不一定都是对的，恳请大家，多多纠正与指示。

（原载 1944 年 6 月 21 日《解放日报》）

西北局文委召集会议
总结剧团下乡经验奖励优秀剧作

〔本报讯〕西北局文委于上月二十八日及本月二日召开总结去年年节延安各下乡剧团、秧歌队及今年本市春季宣传队工作会议。到会的除延大、鲁艺、文协、平剧院、民众剧团等下乡宣传队负责人外，延安各文化领导机关均派有代表列席，会议由李卓然同志主持。第一天为各宣传队工作报告(仅限于下乡宣传队报告，本市宣传队另有书面总结)，张庚、柯仲平、王镇武、杨醉乡、吴雪等同志相继详述各剧团下乡工作的情形，工作的成绩、缺点与偏向。并分别以生动的事实说明对下列各项问题的经验与意见：(一) 创作与演出问题(集体创作问题，如何收集材料问题，怎样写人物性格问题，语言问题，写词配曲问题，大剧本与小剧本问题，舞台剧与广场剧问题)。(二)平剧及其他旧形式的利用与改造问题。(三)剧团人员的学习与工作方式问题。(四)今年下乡的准备工作及组织问题(创作的准备及干部的配备等)。(五)加强与统一全边区戏剧工作的指导问题。

第二次会议(五月二日)进行讨论，艾青、柳青、马健翎、杨醉乡、张庚、王震之、萧三、艾思奇等同志对以上诸问题均提出了好多意见。柯仲平同志特别根据下乡工作的经验，讲述“服从当时当地政治任务的临时创作”的重要性，及领导上对这种临时创作应采取的态度；赵伯平同志略述各种戏剧形式的历史根源及如何利用其为工农兵服务问题，周扬同志首先述及延安戏剧运动的历史发展及这次秧歌剧运动的群众性的特点(表现了工农兵，又由工农兵参加创作)，认为各下乡宣传队工作的经验，使艺术服从政治及民间形式改造这两个问题得到了实际的解决。关于普及与提高的问题，他认为现在仍应以普及为主，并注意防止可能发生的一种偏向：即以为去年已做了普及工作今年就可以强调提高。关于创作方法问题，他提出应从实际出发来反映政策，即是，应通过实际生活及生动具体的描写来说明政策，并推动政策的实行。

会议至是日晚六时许，由李卓然同志讲话。他首先就去年各下乡宣传队工作及本市春节秧歌戏剧的活动作一估计，略谓这两方面的工作均是向着“我们的文艺，第一是为着工农兵”这方向的具体实践，因而对于边区的生产、自卫、防奸等运动均发生了很好的影响，不仅起了宣传教育作用，而且也起了组织作用，有不少的秧歌戏剧不仅在内容上反映了党的政策与扩大群众运动相结合的现实，而且在艺术上也比以前提高了一步。但无论在那一方面均还存在着缺点，这主要是由于我们许多同志对于毛泽东同志两年前《在延安文艺座谈会上的讲话》这个具有巨大历史意义的指示，尚缺乏深刻的研究与实际的体验。对于边区人民大众的思想情绪尚有或多或少的隔膜，对于他们的语言以及各种生动的生活形式与斗争形式尚极不熟悉，因而就表现在创作内容上的某些偏窄（如反映士兵及工人的东西太少），以及在表演艺术上的公式化倾向。

其次，关于集体创作与个人才干问题，卓然同志认为集体创作必须大大提倡，但集体创作并不取消个人的才干与积极性，而正是以这种才干和积极性作基础的，有修养的文艺作家在集体创作中，正好大显身手，发挥自己的长处；反之，离开集体主义精神，离开群众的“个人突出”，一定产生不出真正代表人民大众的艺术作品来的。再次，关于旧剧问题，他说过去我们反对旧剧，只是反对旧剧的反动内容，并不是反对利用旧形式来表达新内容——根据新民主主义精神来教育群众的内容。所以，我们一方面反对一切宣传封建秩序的旧剧，另方面又利用各种旧形式（秦腔、平剧、秧歌等）来作为我们的宣传武器，这里的所谓“利用”，是包含着“改造”二字的意思的，如今天我们所利用的秧歌比之旧时代的秧歌，在形式上也已经起了许多变化，实际经验证明群众对于这种变化不但不反对，而且满口称赞这种新的秧歌——斗争秧歌。关于广场剧好还是舞台剧好的问题，他觉得这要看具体条件来运用，在人口集中的地方，舞台剧的作用或许较大，但在今天分散的农村环境及戏剧应以普及为主的方针下，发展群众性的广场剧应该放在第一位。

关于扩大各剧团工作范围及加强对剧运的领导问题，卓然同志提出了下列几点意见：(1)各剧团应补充熟悉群众生活的地方干部。(2)各剧团应经常与指定的分区或县，取得密切联系，研究地方情况，在下乡前派得力干部先去搜集材料，创作适应当地情况的剧本。(3)今后各剧团人员均应以学习和参加地方实际工作为其主要业务之一，如帮助群众订生产计划，组织读报，写通讯，办冬学、夜校，介绍医药，帮助学校的文化娱乐工作，帮助各地方剧团导演，在春节中帮助群众写对联、画象及年画等工作，每个戏剧工作者均应学会做，并及时总结自己的工作经验。(4)西北局文委委托周扬、赵伯平、柯仲平三同志负责组织研究边区剧运情况，审查剧本，指导边区的戏剧工作。最后，关于批评与奖励问题，卓然同志认为今天文艺方面的批评还是太少了，批评的空气还不够，应当提倡大胆的实事求是的批评精神；关于奖励问题，他说明这次下乡各剧团与本市各宣传队中均产生了不少的优良剧作，西北局文委及边区文协为鼓励这些剧作起见，特决定分别予以奖励。奖励的标准：第

一、注意秧歌剧本内容与当前政策任务结合的程度，这就是它的政治标准；其次注意秧歌剧本的艺术标准——它是怎样表现现实及表现的程度。第三、秧歌剧本在群众中所发生的效果。这次奖励，采用集体奖金的办法，即同时奖给剧作者、导演、演员及对于该剧的创作与演出有特别帮助的同志，至于奖金具体分配的办法，则由各剧团与宣传队自己规定。同时，未得集体奖金的某些秧歌戏剧，其中若有个别应当奖励的同志（如特别受群众赞扬的演员），则由各剧团与宣传队的主管机关自行给奖。

李卓然同志讲话毕，文协主任赵伯平同志即根据上述标准，提出受奖的秧歌戏剧共二十余个，经过到会同志交换意见和补充后，总数增至三十一个（留政三边宣传队的尚未包括在内，因该队尚未返延）。会后，闻西北局文委和边区文协对于各宣传队的工作报告和讨论中的意见，正在进行研究和整理，并拟于最近召集本市各机关学校秧歌队负责人及延安各下乡剧团全体同志开会传达这次会议的总结，并将正式宣布受奖的秧歌戏剧各单位。

（原载1944年5月15日《解放日报》）

关于发展群众艺术的决议

（民国三十三年十一月十六日边区文教大会
通过，边区二届二次参议会批准）

一、反映人民生活又指导人民生活的艺术，已证明是一个伟大的教育武器。新的艺术，乃是新的政治、经济所必不可少的同伴之一。艺术工作者与群众联系的薄弱，普及则是一个主要的任务。

虽然边区群众及其艺术工作者，已经为了教育自己的队伍在斗争中创造了自己的艺术，但由于过去一段时期的被重视不够，新艺术至今在群众中仍未得到充分发展，宣传封建迷信的旧艺术在群众（主要是农民）中仍占着相当的优势，所以迫切需要用大力在群众中发展新艺术和改造旧艺术，使新艺术在边区建设中，发挥它的力量。

在一九四二年文艺座谈会之后，艺术工作者已开始为艺术与群众的结合而共同奋斗。但要在群众中完全以新艺术的阵容代替旧艺术的阵容，要在艺术工作者中完全以联系群众的阵容代替脱离群众的阵容，还需要一个长时期的和多方面的巨大的努力。加强对于艺术工作的领导，团结一切艺术工作者，来达到上述的目的，便是今天边区艺术战线上的中心任务。

二、艺术的新旧，基本上决定于其能否为群众的利益服务，能否为群众的战争、生产、教育等服务。因此，凡能正确表现新生活（与新观点的历史）的艺术，都应得到发展，反之都应受到改造；同样，凡能正确表现新内容的形式，也都应得到发展，反之也都应受到改

造。

要在群众中发展新艺术和改造旧艺术，不是简单地依靠输入的外力和行政的权力所可奏效的，主要的必须在群众中扶助新力量的生长和诱导旧力量的转变，群众是欢迎并能创造新艺术的，这不仅表现在部队和工厂中，而且也表现在以刘志仁为代表的觉悟的农民中。但又必须承认，旧艺术与群众的不可忽视的历史联系，也不仅表现在旧戏班和其他职业性的旧艺人的活动中，而且表现在广大工农兵的春节娱乐或平时娱乐中。因此，今天发展边区新艺术的任务，必须从两方面同时进行，即一面在新基础上发展，一面在旧基础上改造。

群众艺术无论新旧，戏剧都是主体，而各种形式的歌剧尤易为群众所欢迎。应该一面在部队、工厂、学校、机关及市镇农村中发展群众中的话剧和新秧歌、新秦腔等活动，一面改造旧秧歌、社火及各种旧戏。其他艺术部门也是如此。应该一面在群众中发展新文学(工农通迅、墙报、黑板报、新的唱本、故事、新的春联等)，新美术(新的年画、木刻、剪纸、新的连环画、画报和画册、新的洋片等)，新音乐(新的歌咏、新的鼓书等)，新舞蹈和新的艺术组织(俱乐部、文化室、文化台、文化棚、展览会、晚会等)，一面要团结和教育群众中旧有的说书人、故事家、画匠、剪纸的妇女、小调家、练子嘴家、吹鼓手等，使之为人民的新生活服务。

在这个方针下，边区群众艺术在一个时期的努力以后，应该呈现一个崭新的面貌：无论是新基础上发展，或在旧基础上改造的，其内容都是新的和丰富的。其形式也都是新的和丰富的。艺术能与人民的生活和斗争相协调，而艺术的内容与形式也自相协调，这种新时代的艺术，那时将在群众艺术生活中获得完全的统治。

三、发展边区群众艺术运动。基本上就是发展与改造农民艺术。秧歌、社火为农民艺术最普遍最重要的一种形式，它的活动主要在春节，春节是群众艺术的节日。但不论是秧歌、社火或其他形式，也不论是在春节或平时，旧基础既然尚占优势，旧基础上改造就成为一个十分必要，同时也十分繁重的任务。

旧基础上改造是与新基础上发展分不开的。首先必须加强群众艺术中已有的新基础，因为这些新基础还很薄弱，经验还不完全，它们还需要在群众的鉴赏中经受更多的考验，所以在已有新基础的地方必须加以巩固，扶助它们的发展，增大它们的作用。同时，尽力在旧基础上进行改造。在没有新基础的地方，尤应着重在旧基础上改造。改造应从思想上入手。改造的对象有缓急、轻重、难易之分，必须先改造急需而又较易于改造的，必须择其要者。改造的对象中又必须区别民间旧形式与统治阶级的旧形式，群众中业余的艺人和艺术团体与职业的艺人和艺术团体。但对一切旧艺术、旧艺人，一般地都必须采取改造的方针，而不能采取简单的打倒的办法。

发展或改造农民艺术均应注意到今天边区农村的实际条件，特别要注意不误生产与

群众自愿的原则。艺术上的民主必须在组织与创作各方面充分发扬出来。这并不是减轻对群众艺术活动的领导，而是真正地加强领导。各级领导者和各文艺团体应该密切合作，根据各地情况，在群众中布置工作，培养典型，组织竞赛，推动全局。政治上与技术上的指导帮助尤为重要。应该供给和教给各群众艺术团体与民间艺人以新的或改编过的唱词和剧本，发动和帮助群众自己动手创作，提高和奖励他们多演新剧，教育他们去改进他们艺术组织内部的生活和废除不良习惯。这一切对发展群众艺术运动有决定的作用。

四、随着普及工作的发展，就必然要相对的和逐渐的提高。提高的任务主要应该由两个力量来完成：其一是部队、工厂、学校、机关的艺术活动；其二是各级政府所领导的专门艺术团体和专门艺术工作者的活动，而群众中间有特殊艺术才能的人物，亦应注意发现培养，使之参加提高工作的进行。

边区战士、工人、学生和机关人员中的戏剧、文学、美术、音乐、舞蹈等活动，对专门家来说当然是普及工作的一部分，但比之一般农民则代表着更前进的力量，因此各主管方面和各艺术团体应给予更大的注意，更多地鼓励他们从事新艺术的学习、表演和创作，除了在他们本身范围内的活动外，并应组织他们利用机会（春节、假期、市集、庙会、集会等）在附近群众中进行工作，成为推动群众艺术活动的据点。

延安和各分区（以及可能的县）的剧团、文工团，其他文艺团体与专门的艺术工作者是指导普及工作的支柱，他们负有群众教育与干部教育的双重任务。为了教育，他们首先需要学习——政治的、艺术的与实际生活的学习。他们应该经常和下层艺术组织保持联系，了解工农群众各项艺术活动的情况，并予以帮助和领导，尤其是供给他们以各种创作和演出，并视需要与可能与他们进行联合表演，或集中其积极分子进行短期训练，一面教育他们，一面向他们学习。分区与县的剧团，应适应各地方各时期工作的要求，经常下乡，尤其要注意利用庙会、骡马大会等演新内容的戏，并应视需要与可能进行其它各种文化艺术工作。一切艺术工作者，均应深入群众，他们对群众的了解愈深刻，则他们对于群众和干部可能做的贡献才愈大。各有关的领导方面应该重视上述这些艺术团体与艺术工作者的工作，在政治上、工作上、生活上给以细心关切，使他们步伐一致地配合群众的努力，为边区艺术与边区建设的远大前途而奋斗。

1945年1月12日《解放日报》

关于秧歌剧的三篇序

张　庚

一

这个集子里所收的几个秧歌短剧，是从延安几个专业剧团的许多秧歌作品中选出来的。这些剧团的作品很多，选定本是不容易的事，尤其是选定能代表他们作风的作品更难，这个选集当然不能说十分妥当，完满无缺的。这几个作品的选定，虽然企图避免个人的爱好，而以群众对于演出和作品本身的评价为标准，但是以陕甘宁边区数年来秧歌剧作产生之多，有很多是散在各地，为编者所未闻未见，这个选集是否选出了秧歌剧的真正代表作品，原是一个问题。只能说，是就选的人见闻所及，尽量做到选出在群众中有定评的作品来罢了，这是要说明的第一点。

第二点，新秧歌运动起来以后，陕甘宁的秧歌大致分为两种不同的作风：一种是本集所选的这些，题材都是写的老百姓，在形式上技巧上则是更接近陕北民间秧歌的旧形式，在音乐上多用民间旧有曲调。这一种也可以说是为农民的秧歌。另一种是为兵的，它的特点是内容全取材于部队生活或军民关系，形式和技巧上比较不因袭旧秧歌，音乐上虽然是根据民歌，但多加改作。这一种作风，在陕北，主要是部队剧团的作风，而以联政宣传队代表的，这一方面代表作品，我们专门选了一集，作为秧歌短剧的第二集。

关于秧歌剧或是秧歌运动的问题，近来各边区和外面文化界，知识界的人士很注意，很想知道它的特点、道理。很惭愧的，这方面的经验，我们一直没有很好的在一起交谈过，更谈不到在一起总结它。现在许多亲身参加这个运动的同志也分散得很远了，更没有机会聚谈了。个人虽然有些意见，但也只是一些片断，因此要说出来，就不免于零星和片面。为了帮助读者对于本集作品的了解，姑且把一些不成熟的意见简单说一说。这些意见也和人零碎随便交换过，但也只是很少数人的意见。我在这要写出来，认为这是一个机会，可以作为向更多同志交换意见，以求得将来能够得出完整、全面和系统意见的一个开始。所以希望同志们多多提意见。

在整风运动之前，延安的剧团也曾经扭过秧歌。一则因为文化工作者不去注意它，再则做戏剧工作的人自己也没有认真去研究它，所以也就没有造成一个运动。整风以前，在延安和敌后的一些地方也曾经为了普及工作编过一些“小调剧”，也是以民间小调来插入小剧中的。但是写的人、演的人、看的人（文化界的观众）都不重视，认为它是“普及”的东西，可以草草写成，草草演出，草草看过的。因此这种小调剧虽因为工作需要常常有人写、

演，但并没有形成什么运动。虽然，这中间也仍然不是没有好的作品。

这一次秧歌运动之所以普遍展开起来，最主要的原因还是由于做文艺工作的同志搞通了一个问题：向老百姓学习。整风以前，虽然有个别的剧团如民众剧团，在学习民间这方面是一直在努力的。但是绝大多数的戏剧工作者对于必须向民间学习这点是没有什么认识或者认识很少的。以为普及工作就是把工作做得简单一些、马虎一些、粗糙一些的意思；以为老百姓不能接受什么细致的东西。至于有没有必要向老百姓学习呢？在那时，相当大一部分戏剧工作者的脑子里所存在的，不是有没有必要的问题，而是老百姓那里根本没有什么可学的问题。

整风以后，毛泽东同志指示我们先要做老百姓的学生，然后才能做他们的先生，教我们放下臭架子，甘当小学生，这使大多数戏剧工作者才渐渐醒悟过来，开始严肃地注意到陕北民间流行的艺术——秧歌上面来了。我们说这次的态度是严肃的，因为已渐渐不把秧歌看成一个单纯表现低级趣味，表现色情内容的东西，渐渐看出它的内容和形式是很丰富，很值得仔细研究的，这种感觉，是越和它接触得多，了解得多的时候，是越加被证实。到后来，不能不十分惊异，原来中国民间艺术竟是如此有内容，有艺术性，把从前那种看不起它的心理完全翻了过来，成为激赏了。在这种情形下，创造秧歌舞和秧歌剧的态度也越来越严肃、慎重，一反整风以前的轻率态度，因为知道老百姓绝不是没有高尚的艺术趣味，和现实主义的艺术观点的。

再就是在这运动过程中解决了一个形式和内容矛盾的问题：这个问题给我们做戏剧工作的人纠缠的日子可以说不短，旧瓶可不可以装新酒，形式能不能完整，内容被不被歪曲等等，都成了纷争不已，不得解答的问题。这回的秧歌运动，并非是一开始就解决了这问题，而是在开始时根本没有管这个问题。秧歌运动的开始，是为了宣传生产，表扬劳动英雄，那时的观念是利用这老百姓所熟悉和爱好的形式来表现老百姓、部队对于生产的热情和积极性。注意力当时是集中在内容上。当时的一个问题是如何能把这完全新鲜的内容用最简单朴素为老百姓所喜欢的形式表现出来。为了不损害内容的现实性，当时对于秧歌的形式并不拘泥，又因为对于秧歌这民间形式并不很熟悉，所以也就大胆，无所顾忌。当时对于一点是十分注意的，即坚决扫除秧歌中间丑角的胡闹和男女“骚情”的东西，而表现愉快健康的新农民生活。这样就实际上改变了秧歌的形式。因为秧歌中间的一个重要组成部分是这些胡闹和“骚情”的东西，因而秧歌也就是具有一种适于胡闹“骚情”的特别形式，形成了一部分特有的技术。当时我们是大胆突破这一方面的。同时，秧歌并非全部是这样的东西，它还有大部分是好的，表现劳动人民的生活，感情、思想、性格的东西，特别是当我们细心去搜寻的时候，秧歌这种艺术中间，的确深藏着被压迫的劳动人民反抗剥削和压迫的现实内容和适于他们劳动生活的朴实健壮的风格和技巧。这些都是以后慢慢知道的。我们在搞秧歌的过程中，先是抓紧内容，抓紧现实主义的作法，突破了形式。后来在不断的学

习中认识了秧歌技术中的积极部分，设法掌握和发挥它。另一方面，我们都是搞话剧出身的，无疑地，自然而然就把话剧中间能够反映农村现实，又能为农民所接受的手法运用到秧歌中间去。现有的秧歌早已不是原来民间旧形式的秧歌，也不是由城市里来的话剧。对于上面两者来说，它是一种新形式，可以称之为新秧歌。或按照老百姓的话来说，受苦人自己的秧歌。“受苦”这两个字，在陕北，就是劳动的意思，翻成普通话，就是劳动者自己的秧歌，因为它的主人翁都是劳动者，而不同于旧戏里的那一套：皇帝、大官、相公、小姐他们当主角，而农民只是以小丑姿态出现。

这里我们必须注意和认清一件事，就是因为秧歌是民间的，农民的，而非如地方戏是地主绅士的，更非如昆曲、平剧是宫廷的，所以在形式和内容上原来就具有很多积极因素，所以在形式上能够突破，能够改造。但也更要注意和认清，这次新秧歌是把中心放在内容上，注意所反映的生活的现实性，不为技术上的理由歪曲一点点现实，真正以革命工作者的精神，把老百姓的喜怒哀乐如实地反映给广大的观众；而这反映的角度不是站在小资产阶级“同情”、欣赏或“指导”的立场，而是要求站在老百姓自己的立场。在这方面为了获得老百姓的立场，克服知识分子气味的流露，许多秧歌作者，导演、演员的确下了一些苦工，和老百姓合作写剧本，请老百姓当导演等。在这样一种坚持现实主义，坚持工农兵立场的做法下，这个形式的突破虽然大胆，却也是坚决被保证着，决不盲从知识分子的趣味，从艺术或技术的偏爱出发，而一定要从热爱工农兵，为工农兵服务的精神出发。这样，这个新形式才渐渐变成了工农兵所喜爱的，特别是农民和士兵所喜爱的形式。

因为是朝着这个方向走去的，所以新秧歌这种形式出现之后不久，很快的就普及开了。在一九四三和一九四四这两年中间，陕甘宁边区的老百姓，特别是爱红火会耍的人，都异口同声的说，新秧歌就是这样闹的吗？那我们也会闹。就回去组织起一班人自己编出剧本演起来了。在边区广大的老百姓秧歌队中，产生了很多的优秀作品、演员；在边区文教会上，也曾经奖励了其中被大家所知道了的最优秀的一部分。关于这一类作品，我们也选了一集，作为秧歌短剧的第三集，打算出版。

从以上的事实，可以看出秧歌运动已在边区开始解决又一个问题，就是普及和提高联系起来的问题。也就是我们提倡了二十多年的文艺大众化问题。这个问题其所以开始得到解决，决不是秧歌运动自己单独的力量，而是在边区民主政治的条件下，这才能很快的开始实现的。对于闹秧歌，首先是老百姓生活过好了，肚子不饿了，身上不冷了，这才兴致高起来的，有了这个条件才好去发动。其次呢？边区各级民主政府对于老百姓文化生活的提高是当作一件事情认真办的。对于村乡秧歌队的扶植、帮助、精神和物质上的鼓励，工作是做得很细致的。在这样的精心培植下，一把选好的种子撒下去，边区的群众艺术怎么会不开出鲜丽的花来呢？

中国老百姓，就我个人所走过的地区来看，是很有艺术天才的，在我们中国的人民中

间埋藏着丰富的艺术矿产，如果政治是民主的，为老百姓办事的，老百姓只要吃饱了，穿暖了，没有人来随便欺侮他们了的话，他们就会使中国的遍地都开满艺术的鲜花的。

秧歌运动的情形大致这样介绍了，很简单、很不全面。但不能说得太长了，自然，秧歌运动在发展过程中并不是一帆风顺毫无困难的，这中间的曲折、偏向，以及如何走出曲折，克服偏向的详细过程，只有以后再在别的地方来谈了。

这样子的介绍不知还能对读者有所帮助否？

二

这集子里所收的都是以士兵生活或军民关系为题材的短剧。关于这方面的作品，以联政宣传队的创作最多，而为兵工作的经验，也以他们为最丰富。这个集子由我来编，本来很不恰当，序由我来写自然也不适宜。但现在张家口最适宜于做这个工作的吴雪同志因为特别忙，无论如何不肯担任这件事。这个集子却又非编不可，我只好拉着他让他出主意，由我来担任编写的工作。因此，这个集子编出来，缺点是很多的。首先这里所选的几个短剧虽然也都是在战士和一般观众中间有定评的作品，但是因为手边材料很不完全，特别有几个写出较晚的如《张得胜烧炭》、《兵夫关系》、《好同志有错就改》等反映问题比较更深刻，在部队中起教育作用比较更大的作品没有选进来，是一个很大的遗憾。再就是这篇序，我是听了吴雪同志叙述对于联政为兵工作的经验之后，提出意见和他讨论，初稿写出之后，请他提意见补充修改的。吴雪同志空时间不多，我向他讨教的机会也不充分，现在由于急于付印，只好冒冒然提起笔来写。虽然是迫不得已，但总感到心里不安，好在为兵的秧歌运动现在也还没有作出结论来，这里只作为我个人的一个认识，也希望读者当作一种聊胜于无的介绍来看。错误的地方希望一定要给提意见。

陕甘宁边区部队里的群众戏剧活动，历史很长，有名的"活报"就是老红军时代遗留下来的传统。但"为兵"的秧歌的兴起却稍后于"为农"的。这个原因在什么地方呢？这是由于知识分子的作者认为士兵生活简单机械，色彩不丰富，写不出生动的东西来。觉得写农民的生活是比较容易，因为有男有女，生活的形态比较自由。而写连队生活则无非是上操、打仗、吃饭、睡觉，都是集体的，衣服也都是一律的灰色，又没有女的。在戏剧中没有女的总觉得难以想象。但这时候大家都已学习过毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》了，为兵服务的热情都很高。在这个困难之前，开始第一步想出了一个办法，就是觉得部队本身的生活虽然平板，但是军民关系是可以写的，有戏剧性的，因为这一方面的生活中是可以出现老百姓的角色的。这样就产生了几个作品，而且博得了群众的好评，建立起来创作以士兵生活为题材的东西的信心。但是连队生活是否真正平板无趣，没有戏剧性的呢？这一点并没有彻底解决。但从此以后，开了接触士兵生活的端，写作的人下了连队，和战士交了朋友，渐渐发现这一方面的生活原来也是丰富生动并不象从外表那样看去的灰色、平板

和机械。这样子就开始了正面的描写战士生活，创作出来象《刘顺清》这样的成功作品。不过，由于对于战士生活一天天熟悉，一天天了解得更深刻些之后，也就感到即使《刘顺清》这样的作品，也还是比较不够深入。于是又继续创作了《徐海水》等，更深入一步连队生活中的作品。在演出的效果上，对于部队的教育意义也比较更深入了一步。到了今天，在部队中的文化工作者可以说基本上已经没有怀疑士兵生活的丰富生动，大家都不愿意离开连队，因为愿意继续不断地发掘"兵"的灵魂的宝藏，想更深入地表现他们。

对于为兵的秧歌也还有另一方面的问题，即陕北秧歌的形式不能表现部队生活。问题是这样提出来的：民歌小调太抒情，其中很少雄壮的东西。而八路军的士兵生活，是刚健、猛勇、活泼的，民歌实在无法表现。再就是扭秧歌的舞姿，多半出于男女调情，那些非调情的部分也仍只是老百姓的动作的节奏化，对于士兵生活的纪律性，和许多战争动作，也为过去农民所没有的，也无法表现。即令说士兵日常生活的动作罢，究竟因为久经战斗和平日的操练，一举一动也就有了影响，与一个普通老百姓不同。因为发生了这些具体的问题，于是提出来说，表现部队生活的戏剧用歌舞的形式，在广场上演出是很好的，但不能用秧歌的那一套。而且为了开展广泛的连队文化活动，免得战士们混淆不清，所以也不用"秧歌"这名字。况且，反映部队生活也不能完全局限于"剧"的形式，有时候用活报的形式，反而来得更为便捷。而活报本是八路军部队的老传统，对于士兵也是喜闻乐见的。这样一种形式，在部队中就叫出一个"广场歌舞活报剧"的名字。因为这个名字长一点，一般习惯也仍笼统地称之为秧歌。

但是，如何能使这种为兵的秧歌在音乐上，舞蹈上又能反映部队生活的精神，又不是自天而降，能为士兵们所喜闻乐见呢？这个工作是一个艰苦的过程。说起来当然很长的，只能谈一点非常原则的东西。比方音乐方面，把原有的民歌加以改作，使之刚健化，使之具有进行曲风格，这并不是一件很容易的事。从士兵生活出发来创作完全新的曲子，就更不容易；而在舞的方面，从士兵生活中把他们的动作提高至节奏化的程度，也真是谈何容易。这一方面也还得去研究旧的民歌小调，旧的秧歌舞技术。更重要的一方面，还得摸熟士兵的生活的动作语言上的节奏。我们在部队中的文艺工作者就是这样一点一滴的去学习，往前进。他们得出了初步的成功，他们创作出来适于反映士兵生活又为士兵们所喜爱的歌曲。在舞蹈方面，也有许多创获。他们认为士兵生活中间的动作可以充分节奏化起来成为很好的舞。在士兵生活中除了许多战斗动作具有特殊壮美活泼的姿态和节奏可以舞蹈化之外，即是士兵日常生活中的动作，也因其生活和一般社会生活不同而自有其特殊的节奏和色彩，可以舞蹈化起来而充分具备士兵生活的特点。这样子就从实践中驳斥了有些人认为士兵生活简单，动作死板，不能舞蹈化的说法，而给予工作同志以充分信心，认为反映部队的歌舞剧是有发展前途的。

关于如何写，即写具体的人和事件呢还是写那从许多实际材料中间归纳出来，再加以组织的故事呢？这个问题本是秧歌剧中间一般的问题。其所以产生这个问题，乃是由于作者们几乎全部对于所有写的工农兵对象不熟悉，只能够了解一件具体的事情就写一件，而且常常对于具体事情的许多细节，由于社会知识太少，掌握不住问题的本质，而认不清它，过于看重了它，有时过于看轻了它，总之，是歪曲了它。所以立刻要谈集中、概括、重新组织故事等等是很困难的。而工农兵看秧歌往往是要求真实的，往往要知道这件事发生在什么地方。事件的真实性，在具体的教育意义和效果上是更大的。可是为什么这个问题在部队秧歌运动里特别成了重要的问题呢？这只是因为部队是一个组织性特别强的集体，对于秧歌演出的反映可以通过一定的组织很快的收集到。而往往是写实人实事的作品收效最强烈。因此作为部队教育的一种手段，就提出了“宣传典型”的方法：即把一个连队中某战斗英雄或劳动英雄的事迹作为活的榜样编成秧歌剧来向广大部队的战士进行教育。这种教育的方法收效是很大的。部队中负责的同志们都说，战士看了秧歌，比上好几次课所收的效果还要大，这种描写典型的秧歌在发生这故事的本部队上演的时候，可以引起战士们光荣的感觉，而更加努力；在别的部队上演的时候，也引起他们不甘落后的竞争心。

这种实人实事的描写中间，存在了一些什么问题呢？那就是如何把散漫的实在故事结构起来的问题。这对于剧作者对待实际的态度是一个严格的锻炼。不耐心的作者往往容易粗枝大叶，不去一点一滴的收材料，只是用了一套传统的编剧技术空想地结构起来；看起来很有戏剧性，结果却往往很糟，战士们看了认为不是这么一回事；如果英雄本人在场看戏，就一定会表示不满。这一点证明什么呢？证明我们必须老老实实去向生活学习，光有“技术”决不能解决问题。也许，忠实于一件具体发生的事情的细节描写，看起来是很笨的，但作为观众的战士们也并不是要求秧歌作者和演员们忠实于事件的每一个表面的细节，他们也仍旧是要求你把这个实在的人，这件实在的事，中间的精神和实质给表现出来。所以即使是写具体的某人某事，也还得下一番概括和洗炼的工夫。这种工夫是只有在仔细调查了许多琐碎事情，并拿它们加以研究之后，这才能够分辨出来什么是必要的，什么是不必要，才能够概括得起来。认真地思考起来，我们也就了然于这种写实人实事，对于我们，实际上比创作一个人物一个故事是容易得多了。因为这是第一课，而那是第二课，第三课，而好高骛远是没有用的，弄巧反拙的。今天我们的秧歌作者多少都有这样的认识，而为兵的作者感觉得更具体。

这里所收的这几个秧歌剧本都是写的实人实事，有的在故事上稍加渲染，有的几乎是很严格的忠实于真人实事。当然，这都是开始接触战士生活的作品，但无疑地这些作品中间所反映出来的这个开始是一个很好的开始，遵照这条道路走下去，我们不必要担心我们这些作品的永久性。谁能断定说伟大作品不会从这里渐渐产生出来呢？

三

这个集子里所收的秧歌剧，都是陕甘宁边区群众秧歌运动开展起来以后群众自己所创作的东西。群众自己创作的秧歌，当然不止这几篇。这里，不过是从我们所收集到手头来的五十多本新作品中选出来的罢了，然而我们所得到的五十多本，又是群众创作中的一小部分。群众究竟创作了多少新秧歌，这个我们是无法统计，而且也很难估计的。我们只知道，在广大的群众秧歌中间，新秧歌的创作还是少数，而旧秧歌仍是多数，虽然从数量上说，新秧歌已经产生了不少。

这说明了一个问题，即新秧歌运动是刚开始，地盘还很小，还需要大大的普及。这证明我们在陕甘宁边区做文化工作、文艺工作的人，对于真正为群众服务的思想认识得太迟。我们在边区住了八年，日日和老百姓为邻，但是直到毛泽东同志指出来说，如何才是真正为群众的时候，我们这才慢慢动起来。

这是不是也证明老百姓对于接受新事物的抵抗力很大呢？我认为当然不是的，比方就陕甘宁边区来说，老百姓是很欢迎新事物的，自然陕甘宁农村生活是新的，的确和抗战时期大后方农村不一样，沦陷区的更不必说了。陕甘宁以外别的解放区，新事物新文化也热烈为农民所接受，当然那些地方的农村也是新的。不过我们对于生活在旧社会里的中国农民，不应当作这样一个结论，说他们一定不能接受新东西。问题是现在的大后方，农民没有接受新文化的自由；如果我们有方法给他们的时候，他们也一定能热烈接受的。因为，中国的农民自太平天国革命以来，是经过了辛亥革命、大革命、土地革命和抗战这许多的实际教育，而新社会新农村生活今天在中国广大的地区已经出现，这些条件对于他们不能没有一点影响，而且可以说，影响是不小的。

从秧歌运动中所得的经验，老百姓是很热爱新的文艺的。自然，这种文艺的内容必须是站在他们自己的立场来反映他们自己生活的真实。即使反映得不深刻，他们也表示热烈的欢迎，报以极大的热情。对于这种现象，我们许多人初次下乡的时候都是非常惊奇和兴奋的，意料不到老百姓有这么“开通”、“进步”；我们不能了解这种现象的原因。到了后来才渐渐知道、存在在农村里的艺术、旧戏，绝大多数的农民对于它们的内容是很不满的。农民说：“这些戏说的都是古代的事情，我们不懂，要读书人才懂的。”还说：“戏里说的不是朝廷（皇帝）就是大官，我们庄稼人看不懂。”我们问他们：“那么你们为什么出钱接班子来唱戏呢？”他们说：“看个红火罢了。”不看他们还看什么呢？他们的话并不夸张，农村里除了那种草台班子之外，也没有别的什么了。自然，在农村里今天还有农民自己的秧歌、小调、说书等等。但是今天的农民对这些也有若干批评：他们对于其中迷信、色情的部分是有意见的，特别是农村青年、积极分子、变工队员、劳动英雄等等农村新人物对这些东西的意见多而且激烈，有时由于对内容的不满联系到对形式也反对起来，不过，对于一部分民间艺术，大

多数农民还是感到亲切和爱好；虽然如此，那些在他们生活中日益扩大而完全改变了农村面貌的新生活在这些艺术中没有反映，这一点他们也是承认而且感到不满足的。

这就是为什么他们爱好新秧歌的理由。不管这些新秧歌反映他们的生活很不深刻，形式上比起他们的旧秧歌来也粗糙得多，他们仍爱看它："这一满（完全）演的是受苦人（劳动者）的事情，我一满解下（懂得）了。"

而且说："这个演的是我们自己的事情，我们村子里也有这样的事情，比这还中看。我们回家自己也闹上一个。这样子，看了专业剧团的《减租》，他们便写出了许多减租题材的戏，内容和语言都比知识分子写得丰富得多；绥德的河南移民看了《血泪仇》，自己也演出了逃难的故事；很多人说，比专业剧团的更真实，更感动人。在部队里也是这样，看了剧社写战斗的秧歌，他们自己也就把本连、本排，以至本班最英勇、最光荣、最得意的战斗，和大家所公认的英雄的事迹编成了秧歌，本人自己扮演。不用说，生活、语言之丰富，性格之明确，动作之逼真，是一般专业剧团所不及多的了。当然他们也有他们的缺点：不够精致，比较缺少组织性。

这里必须说明，老百姓、士兵他们的创作和我们是完全不同的。我们不可以这样设想，创作必须有清静的环境，一个人关在屋子里，然后写作，他们是不写作的，因为不识字；其次，他们也很不需要清静，他们的创作是大家吵嚷出来的。大家围坐在一个炕上，你一言，我一语，边想故事，边编唱词。至于说白，只谈个大意，让演员自己去临时编，好在你是编剧的，你同时就是演员。这样一个剧不到五天就编成了，稍加排练，或简直不用排练，晚上就可以上演了，而且还决无忘词和生硬的毛病。演了几次，词大致定下来，由人记录起来，就成了定本。

群众的秧歌里，也约略可以分成两类的，一类是形式比较齐整，多用唱词、快板，有韵而长短不齐的说白等联结成一个剧，这就近乎旧形式；或者有的简直拿旧剧本做躯壳来改编，如《小姑贤》、《钉缸》等。这一类占的数量相当大。另一类就是说白很多，唱的很少，有的完全没有唱，但也不象话剧，因为分场和自我介绍等方法又完全采用旧戏的，这一类的数目不很多。这两类也各有所长，前者普遍，易于推行，后者表现生活逼真。不用说，也各有所短。

为什反会有这两类不同形式出现呢？据我们所知道，多半是由于作者不同：前一种形式的新秧歌，大概都是由熟悉旧形式的民间艺术家（乡下叫爱红火的）们所创作，而后一种则是由青年农民或乡村干部所创作，他们政治热情高过艺术热情，（无恰当的说法，姑用此语）对于旧艺术的理解是比较那些爱红火的人差，而要求忠实反映现实，发表意见的心则很切，因此在形式上技艺上，自然而然地倾向于写实手法。

一般的说来，陕北农民们很爱艺术，在艺术上也都有他们的素养。在陕北，不唱歌的人是很少的，而会编词的人也很多。有些曲子如"信天游"等，给它填词的人特别多。而它的

辞藻也特别优美，很有六朝时《子夜歌》的风味。陕北人的口碑说，“信天游，不断头”，也就是极言其多。但是农民们是艺术上天生的最彻底的现实主义者，他们是坚持反映现实，不容许你说谎话的，对所表现生活中细小的不现实之点，都是不放过的。他们自己的创作显然也严格保持这样的态度。而且对于所表现的事情中的问题，都有明确的立场，是非是分明的。演一个秧歌必须问为什么演它，它对于我们的生活有什么益处？老百姓说：新秧歌教人学好、务正，新秧歌给穷人说公道话，所以新秧歌是斗争秧歌，斗争坏的，表扬好的，但也绝不能误会，说老百姓是不重视秧歌的艺术性的。一九四四年十月，延安市开了一个文教会。在一次秧歌座谈会上，很多闹秧歌的积极分子都到了，发表了很多意见。周扬同志把他们的意见撮要成为下面一段话：他们（老百姓）主张秧歌是宣传，内容第一，他们虽然十分重视他们传统的秧歌形式，但对于旧时代的内容是表示了完全唾弃的态度的。他们给新秧歌的主题提出了“劳动为根本”的原则。在创作方法上，他们主张“照实情编”，“演得象”。他们的现实主义纵然是朴素的罢，但他们却把握了现实主义艺术的特点。他们要求秧歌剧“编得短一些，又短又好又红火，叫人看到热闹处就完了，让人家还想看。不致太长‘死狗羊麻肠’，人家看不下去”。（秧歌座谈撮要前记）可以说，群众是现实主义者，在艺术上，他们又是现实主义的艺术家。

现在的新秧歌在农村中所占的地位还不大。主要的原因是由于广大的偏僻农村中不了解新秧歌是什么东西，如何“闹”法，有许多人由于这点很误会了农民，说他们保守。但在实际上不完全是这样的。陇东的乡下称秧歌为社火，他们也不是“扭”而是“跑”的，在步法上很不相同。有人下乡去“教”新秧歌，一定让他们也学“扭”，这样，他们就感到了新秧歌是难事，学不会，仍旧坚持要搞旧的。但是后来当他们知道新秧歌也不一定扭，而是编新故事表扬好人、劝人学好的时候，也就高高兴兴的搞起来了，还有的地方没有看过新的，不知道新的如何编法，以为难得很，不敢动手。只要他们懂得了，认识了，他们做得是很积极的；演了新的，就不想再演旧的，而且不断要编新的。

现在问题的困难或阻碍是两点：一是旧的艺术在民间，数量上是占相当优势的，每个荒僻的地方都有，大多数的地方，农民只知道它，不知道新的。好与坏根本无从选择起；第二，新的力量还很小，无论在人力上，技术上都是如此，而最重要的还是人力，现在有许多农村还没有看过新秧歌，因为没有人去演；这还是专指春节而言，至于农村的常年文艺活动，庙会台口，那几乎全是旧戏班 的天下。新的剧团虽有几个去赶过这些台口，但是比起旧势力来，只能算是九牛一毛。因此，如何培养广大农民自己新艺术的团体、人材和改造农村中流来流去的职业艺人，实在是当前迫切的、必要的工作。这个集子里所收的是农民自己新艺术人材和团体初步的成绩。在将来，一定要产生更多更好的作品，这是完全可以预言的。

这集子的注解都是贺敬之同志作的。

1947年春于张家口

（原分载于1947年东北书店《秧歌剧选集》一、二、三集）

彭德怀写给民众剧团的一封信

雷枫同志转民众剧团会体同志：

你们演出的《穷人恨》，为广大贫苦劳动人民、革命战士所热烈欢迎，成为发动群众组织起来有力的武器。望继续深切体会群众痛苦，创造出代表群众要求的更多新剧本。

祝你们努力！

彭德怀

一九四八年三月十四日

王震给卓然、健翎的一封信

卓然同志并转健翎同志：

我很久想给你写信，因为《血泪仇》和《穷人恨》的演出，前后我看过五、六次。观众都为剧情激动着：对于人民的敌人高度的仇恨，对于身受重重压迫的人民高度的同情。你把中国社会两个天地描写如此深刻，在舞台上形现出来。这该是多么清楚，使人透彻看到反动统治阶级匪邦，残酷、野蛮、黑暗、罪恶等等。同时，你又表现了被压迫阶级，当还是自在级的那种诚朴、受欺、忍痛的情感和生命力，即中国民族苦难农民的性格；你写到中国伟大的共产党在那时际，在蒋匪统治区的影响，表现的合宜；随后写到边区被解放了的人们自为阶级的欣欣向荣，自觉友爱的意识。剧中给予我们当打碎反动统治阶级之后，要镇服和改造旧统治阶级渣滓艰苦的斗争。因此多次看它，使我对前天今天明天如何服务人民，都有启示意义。至于对俘虏兵激发阶级觉悟的效果，是特别大的。我们千万的观众们，希望你这位作家，有表现今天大革命运动中伟大的党和毛主席领导的群众自觉的伟大英勇斗争的新剧本上演。

此致

敬礼！

王　震

一九四八年十一月十三日

西北军政委员会文化部
关于西北区执行戏曲审定问题的报告

(51)戏字第五〇九号

中央人民政府文化部：

接奉一九五一年二月二十八日(51)文秘艺字第九号通知敬悉：关于西北区执行戏曲审定问题的情形，报告如下：

(一)西北区的戏改工作，自一九四九年十二月西北地区全部解放以后，即以西安市为重点进行戏目审查，以便积累经验，推广全区。由军管会文化处、陕甘宁边区文协事先举办了“西安剧影界文艺政策讲习会”学习文艺政策，启发戏曲界自觉地改进思想，并由该会及“西安市戏剧电影工作者协会”，召集各剧社代表就各院社自己事先布置审定的戏曲节目，联合审查，逐剧研究，将分别通过之草案再分发各剧社及有关文教机关，酝酿讨论，提出意见；后经集会研究，始获最后决定呈本部复核，送呈西北军政委员会审核批准，认为这次所审查通过的剧目基本上代表了西北戏曲节目的重要部份。审查步骤方法亦称民主细密。遂于五〇年五月，由本部正式公布，通知西北各地一体执行，并主报在案。这次审定的节目，计有教育意义的可演剧目五十二种，一般可演者一百三十二种，稍加修改后可演出者四十九种，停演者，包括各个剧种共六十四种，(附寄审定节目表一份)。

(二)由于这些停演的节目，是由各剧社自觉自愿的提出，经过民主研究逐剧讨论最后通过的，所以有它的群众基础。并且西北各地艺人两年来在各级人民政府领导下，不断的学习中，思想认识大大提高了，有较严重问题的戏都能自动不演或修改，所以关于已决定停演的戏，是没有宣布开禁必要的。

(三)西北是通行秦腔地区，辛亥革命后，不断有新戏产生，约计五百余种，一般均无迷信与淫乱，故排演新戏视为常事。特别是在抗美援朝的爱国主义教育下，把每月演新戏视为爱祖国的具体表现。西安市各剧社把每月演出一部新戏的决心订入爱国公约，全西北两年来演出的新戏节目在一百一十部以上。如西安的“三意社”从本年元月起一直到现在，晚场没有演过一场旧戏；青海与陕西华县的皮影工作者还刻出了现代装的皮人表演，反映现实的现代戏等等。因此，在群众需要新戏，剧社及艺人自己认识上感到新剧本的不够用，并不感到与人民有害的戏应该解禁，了解一般戏曲艺人的反映，还没有“政府把戏限得太严”的表示。相反的，对北京、南京、上海各大都市不断的演出全部“王宝钏”、“王春娥”、“四郎探母”等戏却感到诧异。

以上情况谨请鉴核。

此致

敬礼

一九五一年十二月二十四日

西北军政委员会文化部关于戏剧节目审查结果之决定

戏剧为广大群众思想教育、文娱活动的重要工具，其作用直接影响群众思想生活甚大。随着人民解放战争胜利与社会制度的根本变更，关于戏剧节目之统一审查，极属需要。即凡内容合乎革命要求，具有启发提高群众觉悟的节目，应当提倡奖励，以广效用。反之，其内容含有反动毒素、封建、迷信及淫秽等低级趣味的节目，亦应分别加以改造或停演。前经西安市军事管制委员会、文化教育委员会文化处，和陕甘宁边区文化协会戏剧工作委员会，为了完成这一任务，于一九四九年西安解放后，首先举办西安剧影界文艺政策讲习会，紧接着即由该会及西安市戏剧电影工作者协会常务委员，并召集各剧院代表，就各院、社自己审定节目，联合开会进行审查，逐剧研究，复将通过之草案分发各剧院及有关机关，经过民主讨论，提出意见后复经集会研究，始获最后通过。呈由本部复核转送西北军政委员会审核，认为此次通过的剧目，基本上可以代表西北戏曲节目的主要部分，审查步骤与方法亦称合适细密。为此，决定将审查确定戏剧节目予以公布，希各地一体参照执行，在执行中并应注意下列几点：

一、各地剧院、团、社、班所上演节目内，如尚有未包括在这次所公布的剧目之内者，各地文教机关应继续进行审查，并将审查的结果连同审查经验及节目汇报本部。

二、在公布的剧目内指出修改者，应尽量争取早日修改演出。

三、在老解放区（如原陕甘宁边区）早已禁演或虽未禁演但群众觉悟提高已经厌弃之旧剧，虽未列入此决定之禁演项下，亦不许借口复演，而应在已有基础上继续提高水平。

四、在执行中对于某剧目如发生不同的意见时，各地应随时研究，并将研究结果报告本部，以便再行审查更正，但在未更正前仍须按照此决定执行。

五、有些节目，剧本之本身本来没有什么问题，但以表演方法不良，影响也就很坏，所以不但要审查剧本，而且还要审查演出，对不良的演出方法加以纠正。

六、任何剧社、团、班对停演节目，如能经过修改而变为有教育意义或一般可演者，经审定后，亦准演出，必要时，得予编改者以奖励。

七、关于具有积极教育群众的戏剧节目，前经本部提请西北军政委员会转请中央人民政府财政部批准，由本部会同西北军政委员会财政部订定娱乐税减征实施办法，由西北税务局及本部（三月二十九日，文办字第二十号公函）分别通过各省市人民政府饬转当地主管文教及税收机关遵照执行有案。各地应即根据原颁办法之规定，随时报请减免，以

资提倡。

附　件

审查确定戏剧节目。

甲、可演剧目。

第一种　有教育意义的剧目：

穷人恨	血泪仇	官逼民反	保卫和平
大家喜欢	北京四十天	黄巢	闯王进京
拳打镇关西	三打祝家庄	逼上梁山	风波亭
闹登州	岳家庄	新刺精忠	红娘子
镖打黄天霸	贫妇人卖子	鱼腹山	赖虎记
打虎记	武大郎之死	斩马谡	新九件衣
看谁胜利	陆文龙	林冲歼仇记	讨渔税
廉颇蔺相如	徐州革命	火烧博望屯	卧薪尝胆
苏武牧羊	还我河山	赤壁鏖兵	邵巧云
再生铁	涤耻血	孟香屏	花媚娘
八大锤	吕四娘	殷桃娘	祥梅寺
鸡大王	大婚姻谈	大烟魔	岳母训子
美人换马	紫金冠	月宫玉兔	叶含嫣

第二种　一般可演的剧目：

斩颜良	出五关	古城会	回荆州
黄鹤楼	取长沙	争先锋	拷吉平
战冀州	长坂坡	柴桑关	反西凉
射花戟	战马超	白门楼	斩郑文
空城计	捉放曹	坐荆州	闯辕门
过巴州	金雁桥	水淹七军	单刀赴会
家庭痛史	三击掌	探寒窑	三上轿
抱琵琶	打金枝	黄逼宫	双逼宫
战草坡	卖画劈门	青峰岭	双明珠
鸿鸾喜	三回头	逃国	状元媒
洪羊峪	铡美案	双背鞭	苏武庙
打镇台	打鸾驾	新忠义侠	四贤册
举案齐眉	千子鞭	新十五贯	取金陵
荀家滩	双罗衫	花云带箭	李陵碑

临潼山　杀伍府　吊寇　桑园寄子
淝水之战　哭秦庭　放饭　女起解
会孟津　隔门贤　狮子楼　四进士
斩秦英　三岔口　摩天岭　除三害
卖马　恶虎村　骂杨广　明月珠
小别母　四杰村　贺后骂殿　激张仪
花蝴蝶　凌云志　三拂袖　新大祭桩
女贞花　齿痕记　新卖苗郎　闹花灯
羽巾误　汉江女　柳绿云　巾帼侠
为国纾难　伉俪箭　春秋配　八郎探母
跳花园　李逵负荆　九江口　南阳关
收岑彭　雁翅关　敬德打虎　闹书馆
白水滩　甘露寺　群英会　杜十娘
打鼓骂曹　一箭仇　三顾茅芦　草桥关
艳阳楼　小放牛　火烧棉山　巴骆和
打面缸　打严嵩　马前泼水　坐楼杀惜
武松打虎　完璧归赵　战樊城　临江会
双合印　双狮图　芦花河　霸王别姬
大英杰烈　法场换子　玉门关　挑滑车

宫锦袍　（修改刘勇福洞房以后各场）
玉镜台　（修改双妻）
抱火斗　（修改闯宫抱柱侯荒词句）
玉虎坠　（删老虎及做梦、鬼说媒部分最后不拜堂）
斩雄信　（删出魂）
烙碗计　（删去哭坟见鬼之迷信场面）
孟姜女哭长城　（修改哭倒长城等迷信部分及哭长城见胳臂者就是夫婿等宿命论）
大报仇　（删去关羽显魂）
韩宝英　（修改修书一场）
范睢相秦　（删极楼侵略部分）
颐和园　（修改对义和团侮辱及赛金花戏中有辱国体部分）
黄金台　（删洞房）

三　滴　血　（修改所谓“征剿流寇”等侮辱农民革命部分）
龙　虎　门　（删掉头出龙虎）
蜜　蜂　计　（删去土地等迷信部分）
国　士　桥　（修改刺赵迷信部分改作明刺）
庚　娘　传　（修改揭墓唱词中迷信部分）
白丁修书　（修改“圈圈大”等流俗句子）
三　疑　计　（修改唱词中辱骂李自成部分）
柜　中　缘　（修改“打牛后半截子的”等词句）
拷　红　娘　（修改“看上头也可、看下头也可”等流俗词句）
血　手　印　（删苍蝇护项）
金　山　寺　（一名雷峰塔。修改迷信唱词、修改前停演）
法　门　寺　（修改刘媒婆口中淫句）
辕门斩子　（禁查大书及穆瓜吵嘴之流俗举动）
界　山　口　（删“显龙”迷信部分）
青　风　亭　（修改雷打部分及宣传三从四德部分）
八　件　衣　（只演哄堂，删以后部分）
葫　芦　峪　（删祭灯）
庆　顶　珠　（删破金鳌）
双　锁　山　（修改迷信部分）
六　月　雪　（删六月下雪，改剧名为“斩窦娥”）
折　桂　斧　（修改封建思想、轻视劳动部分，改剧名为“打柴训弟”。修改前停演）
红　珠　女　豫剧（修改）
破　洪　州　（修改阵上用镜子照的迷信部分）
反　登　州　（删头上出龙）
洛　阳　桥　（依照叶含嫣修改）
黄桂香哭墓　（修改出鬼部分）
孙李祥吊孝　（删改烧坟一段）
蓝　桥　会　（修改出龙王）
二　蓟　州　（删去神怪部分）
贩　马　记　（删去出嚎神）
西　厢　记　（修改色情淫荡部分及闹简一场，末改者应停演）
借　东　风　（修改祭风）

虹　霓　关　（删思春等过分色情部分）

战　宛　城　（修改思春及色情部分）

斩　黄　袍　（修改“......先生阴阳高，算得孤王八字好......”等宿命论词句）

穆　柯　寨　（修改迷信部分）

御　碑　亭　（修改阴功迷信部分）

乙、停演剧目。

（一）维护统治阶级正统利益歌颂奴隶道德者：

狸猫换太子（全本）　马义救主（即九更天滚钉板）　斩莫成

宁武关　明末遗恨　翻八卦（即偷龙换凤，又名桃花女，豫剧）

（二）提倡封建节烈侮辱妇女者：

杨氏婢　三娘教子（全本）五家坡（全本）　白玉楼（全本）

梅龙镇　翠屏山　雪梅吊孝（豫剧全本）

（三）宣扬神怪迷信宿命论者：

游西湖　十王庙　黄河阵　天仙帕

司马冒夜断阴曹　唐王游地狱　金琬钗　唐王游月宫

目莲救母　铡郭槐　万寿图　活捉三郎

对银杯　阴阳河　香囊记（豫剧）　阴阳铡（豫剧）

大闹洪山县（豫剧）　奇冤报（京剧）　三戏白牡丹（京剧）　探阴山（京剧）

八仙得道　五花洞（京剧）　封神榜（京剧）　七星灯

（四）提倡淫乱思想过份流俗者：

大劈棺　玉堂春（前本）　花田错　白衣庵

合凤裙　葬婆娘　双摇会（京剧）　走南阳

豹头山（豫剧）　刘连征东（豫剧）　姚刚征南（豫剧）　三骑驴（豫剧）

少娥游庵（豫剧）　刀劈杨藩（豫剧）　反长安（豫剧）　杀子报（京剧）

盘丝洞（京剧）　打樱桃（京剧）　七星庙

（五）轻视劳动侮辱农民者：

可怜虫　看女儿　拾黄金

（六）提倡民族失节及异族侵略者：

四郎探母　铁公鸡　铁冠图　八本雁门关

（七）无固定剧本、内容极端无聊者：

纺棉花

一九五二年六月

鱼讯副局长在西北区
国营剧团整编专业会议上的报告

同志们：

这次西北区各省(市)国营剧团整编专业会议的任务，就是检查一下自从二月西北文委会议以后和中央人民政府文化部“关于整顿和加强全国剧团工作的指示”以来，各省市在剧团整编方面执行的情况，并解决存在整编中的一些思想认识问题，人员调配与余额处理问题，同时并明确整编的方针任务，检查修订一九五三年各剧团的事业计划和今后剧团工作中领导问题，其中最主要的还是解决整编问题与检查修订一九五三年事业计划。

大区和各省市的整编工作进度不一，有的已经整编完毕，有的正在进行，有的还未动手。计划也是如此，有些剧团已送来计划，有的正在作计划，有的还未进行。但是中央文化部一再催促我们，客观实际也不许我们迟慢，为此我们必须迅速解决这些问题。在同志们未讨论之前，我先提几点意见，作为同志们讨论时的参考。

一、关于整编：三年来我们国家进行了经济恢复工作，在此基础上使我们有条件转入大规模的有计划的五年经济建设。我们大区各省市及各专区的文工团，在过去三年的经济恢复工作中用各种剧种和各种形式的文艺演出，配合了西北各地工农业恢复工作，特别是在抗美援朝、土地改革、镇压反革命、“三反”、“五反”、民主改革、思想改造等伟大革命运动中贡献了自己的力量，起了一定的作用，完成了一定时期的历史任务，是有成绩的。我们国家今天已开始大规模的经济建设，我们剧团必须为这一伟大建设服务，围绕这一经济建设而进行戏剧艺术的建设。但是过去我们大区各省市和各专区的文工剧团缺乏明确的发展方向和工作方针，没有固定的上演剧目，临时晚会和社会活动过多，没有固定的剧场演出，在任务性质上多属综合性的宣传队性质，没有专业化，什么都搞，什么都不精，这种情况如不改变，势必赶不上经济建设和日益进步的人民群众的需要。为此中央人民政府文化部颁发了“关于整顿和加强全国剧团工作的指示”，在指示中规定了全国剧团要坚持民族化、专业化、企业化的方针，这是十分正确的，因为过去我们的文工团长期地保持综合性宣传队的性质。因而业务不能提高，既不能满足当前人民群众的需要，也不合于国家文化建设的长远利益，现在要整编为专业性的话剧团、歌剧团、地方戏曲剧团或民族歌舞团。这正是为了使文工团及其团员向专业化发展，以进一步提高自己，发展人民戏剧歌舞事业，使其符合国家建设的需要，这是一个正确积极的措施，因此一切顾虑都是不需要的。我们应深刻地理解中央文化部的指示，主动积极地来进行这一工作。任何借口或延误时间都是不正确的表现。

在整编中我们的要求是什么呢？

〈1〉、根据中央给我们编制是:大区话剧团编制为100人,歌剧团编制250人,秦腔剧团编制为150人,共500人。

陕西省话剧团,编制70人(省委不同意,已经中央批准不成立话剧团,成立眉户剧团)。秦腔剧团编制120人,延安秧歌剧团编制50人,共为240人。

甘肃话剧团编制70人,秦腔剧团编制80人,新疆省话剧团编制为80人,新疆民族歌舞团编制为160人,南疆民族歌舞团编制为160人,共计400人。青海省歌舞团编制80人,宁夏歌舞团编制80人,西安市全部企业化秦腔剧社(即易俗社)编制200人。以上计话剧团三个,歌剧团两个,秦腔剧团四个,民族歌舞团四个,秧歌剧团一个,共十四个,编制人数一千六百五十人(专区除外)。

〈2〉、必须按照以上中央文化部整编控制数字进行整编,在整编中必须是有领导、有计划、有步骤地进行,克服混乱现象,这次会议的任务,就是研究整编方案切实执行。

〈3〉、根据中央规定,个别省市虽在编制上有话剧团,如因条件不成熟时,可暂不成立;或有条件成立,但因工矿区招待外宾,需要在编制名额之内保留一部分乐队或歌舞人员,或斟酌增加此项编制之必要,经详细说明情况和理由,报请大区文化局转中央文化部批准。现有国营戏曲剧团不足规定人数者应调配一部分有一定业务水平的戏曲音乐工作者参加进去。其次虽有国营戏曲剧团编制,但目前尚未成立,又无条件,成熟的私营公助剧团可以整编的暂缓成立。但现在即可重点的培养私营公助剧团,候条件成熟时再改编为国营剧团,不得轻易将私营或私营公助剧团整编为国营剧团,以降低国营剧团的标准,更不得抽调私营剧团的主要演员将私营剧团抽垮搞国营剧团。如必须向私营剧团抽调演员时应征得其所在剧团及本人同意,不得强行硬抽。

〈4〉、所有剧团之编余人员和整顿后之不足人员应慎重严肃的处理,目前有些省、市编余人员较多,就随便把有业务专长的转业,而另一些省市在编制不足又随便招收人员,这种现象是不合理的,在我们这次整编中应予纠正。

各省、市文工团(队)的编余人员,应由各省、市文化局(处)开列名单同其工作简历、特长及处理意见报大区文化局,在这次会议上统一处理,各省、市不得擅自予以分散或转业,凡以不恰当的转业均有专长或有培养前途的各种业务人员(如编剧、导演、演员、音乐及舞台工作者等),应与所在机关协商,动员其归队,并由大区文化局统一处理。

关于不在中央编制之内的专区文工团问题,目前还未得到明确解决。可是全国其它各地的专区文工团都已改变了性质,实行了民族化、专业化或完全企业化自给的方针。咱们西北已经落在后面了,所以必须在这次会议上,根据中央整顿剧团的基本精神和西北的具体情况,加以迅速地处理。我们的意见:专区剧团应以当地人民喜爱的剧种为其业务主要发展的基础,实行企业化经营能自给自足者或该地区确实需要,而该团又经长期革命锻炼历史较久而发展前途较大者,我们可报请中央文化部批准继续其国营性质,在业务上帮助提高,使经济上基本达到自给自足。第二,某些地区确实需要,但剧团质量太差,也无强的

领导，各省应在整编中加以充实与整顿，把没有发展前途的人员调离剧团，从编掉的剧团中抽其好的加以调整，帮助提高业务，经济实行自给自足。那些可有可无的或滥竽充数的剧团一律加以整编，以集中人力、物力，搞好重点剧团，以贯彻“整顿、巩固、重点发展，保证质量，稳步前进”的正确方针。

整编后各级各类剧团仍归各级文化主管部门领导，整编工作务于六月底结束。

二、关于民族化、专业化、企业化的方针问题。关于专业化问题，按我们西北目前剧种来说，可分话剧、歌剧、地方戏曲、民族歌舞。话剧也是中国人民喜爱的艺术，也有根有源，有它自己的观众，它表现现代主题最为突出，因此它应以表现当前人民的现实生活的节目为主，不仅演自己的也可以演全国其他各区的，也可以演苏联与其他人民民主国家的。关于各剧种剧团，我们拟定了一些具体的方案，请同志们研究讨论，这里我只大要的提一下。

歌剧团必须在民族民间的艺术基础上加以提炼发展，同时不放弃吸收外国对我们发展新歌剧有用的东西，任何轻视自己民间艺术遗产的思想都是错误的，但是不加批判的一切硬套的作法也是不对的！对外国的东西也是如此，一切硬搬或一概否定的态度都是要不得的。

国营戏曲剧团必须遵循毛主席“百花齐放、推陈出新”的方针继续改进表演艺术与演出作风，歌舞与民族歌舞团必须从民族民间的基础上进行学习选择提炼。波兰玛佐夫舍歌舞团就是一个榜样。

各级各类剧团必须有自己专业化的发展方向，有自己明确的工作方针，如此才能提高我们的业务，适应国家日益大规模的迅速发展的需要，为此我们必须迅速改变我们综合性文工团的性质。

企业化问题，我们国家集中一切经济力量进行工业建设，使我们从农业为主的国家迅速的变为工业化与农业集体化的强大国家，因此，我们各个战线都要为这个总任务而奋斗。我们剧团也不能例外，不但自己要节省开支，而且还要上缴国家。另则是要我们艺术在群众中扎根，过去有不少私营剧团变为国营就脱离了群众。企业化对我们业务提高与进步也有很大的好处，如有的剧团供给制思想很严重，“饱食终日，无所用心”，“干不干一斤半”，这样我们就不会提高和进步。如果企业化了，你不进步不提高，群众就不看你的戏，你的生活就要发生困难，这样“按劳取酬”、“看戏给钱”的作法是完全科学的，它不但给国家节省了开支，而且在业务上它会不断鞭策我们前进。

当然，企业化不是很容易就做到的，它必须有一定的时间和一定条件，和执行的步骤。例如，在时间上有些剧团可在五年之内达到企业化，有些戏曲剧团在三年之内就可达到完全自给自足，有的已经企业化，有的五年还达不到，估计得七年左右。

如边远地区、牧区就可能是这样的，但不论时间长短，困难多少我们都必须克服困难，想出办法逐步达到企业化。另一方面，在企业化的同时，必须防止商业化的倾向和单纯的营利观点，如果这种思想存在与发展，它就必然会降低我们上演剧目的思想与艺术质量，

甚至又迎合观众的低级趣味，这是不能容许的。

三、工作学习计划问题。我们剧团工作过去是很少有实事求是的正确可行的工作学习计划，即就是有也是常常改来改去，如此就证明我们的计划不是保守就是盲目冒进。今后国家一切工作都要有计划的进行，我们剧团要实行专业化、企业化的方针，更要有详细的实际可行的科学的演出和学习计划。我们收到两个省的工作计划，经过研究都非常简单而且看不出他们计划的根据是什么？执行计划的步骤怎样？多长时间完成？如何具体组织执行？这些在计划中都很简单，甚至没有。这样的计划执行起来你很难进行检查，如何进行订计划？订计划应该注意些什么问题呢？我以为应该注意如下几点：

第一、作计划必须从自己剧团内部的人力、物力、艺术水平出发。如果你的剧团人少，钱少、艺术水平低，而你在订选择节目排演计划时却选择和规定了几个大剧，排演时人不够用，连伙夫、会计、通讯员都上场；钱不够用，东借西凑，再加上艺术水平不够，这样演出效果一定是不会好的，这样一来对于人力、物力的使用都是一种冒险，孤注一掷。相反如果我们某一剧团人力、物力均很好，而选择节目和订排演计划时，却订了一些小剧，结果是不少演员没戏可排，钱化不出去，剧团作不出工作成绩来，这对人力、财力是个极大的浪费。

第二，必须注意自己剧团所在地区的实际情况，这在选订上演节目和企业计划时是很重要的。如你们剧团所在地区是城市还是乡村？有 多少人口？能看戏的占人口百分比的多少？一年有几个什么样的运动？及其发展的规律性和观众的爱好与要求等等。如果不做这样的调查研究，凭自己空想订计划，这样的计划就是不可靠的或不大可靠的。

第三，在订学习计划时，必须围绕着剧团排演演出计划，必须使它互相配合、协调统一。有些剧团在作学习计划时，常常与排演、演出脱节，另搞一套，这样的学习计划执行起来往往和排演、演出的工作发生冲突，不是工作挤掉了学习，就是学习妨害了工作，这样把生产与学习脱节、理论与实际的脱节的作法必须改善。

第四，作计划时，还必须严格的检查，总结自己的工作，在自己原有基础上，充分利用过去工作中的成功的经验，避免重复过去工作中错误与缺点，这样我们才能不断的创造性的稳步前进。

第五，在工作计划中，不论排演、演出、学习都必须要分清轻重缓急，抓住重点。这就是说什么是剧团一年最主要的工作，某一季节、某一月最主要的又是什么？其他一切都必须围绕着重点进行，主次不分，缓急不分，什么都搞，平均使用人力、物力的计划是形式主义的计划，是事倍功半的计划。

最后，作计划时必须领导亲自动手，领导与群众相结合。制定计划是我们任何工作作好与否的第一步，如果计划不实事求是，就会产生盲目行动，就会使工作执行起来混乱，无组织无秩序，工作就一定作不好。

关于如何订计划，我就讲以上几点。

最后，我还要讲一个问题，就是在我们这次整编会议中，要使整编搞得好，使它完成中

央文化部对我们关于剧团整编的要求，那就必须和各种形式表现出来的本位主义和缺乏全局观点的思想作斗争。我们国家的各种事业，各个部门都是有机的整体。列宁同志说："文学艺术是革命工作中的螺丝钉"。我们在我们国家大规模建设中，要起这个螺丝钉的作用，就要求我们各项工作要互相连系互相配合，任何不适当的强调本位的局部的利益，就会破坏了整个的机器，就会走只顾群众当前利益，破坏群众长远利益，因而也就破坏国家的根本利益。例如，我们有些可有可无的文工团如不加以整编，自己本身提不高，给人民群众加了负担，这有什么好处呢？我们一些综合性文工团如不迅速走向专业化，什么都搞，什么都不精，明天就赶不上我们国家的需要。如此保守、本位主义、缺乏全局观点的思想、作法都是落后的，阻碍我们事业前进的，我们必须克服这些思想，我们必须把这次会开好。

一九五三年六月四日

附　件

〈1〉西北区省以上国营剧团组织机构表（草案）。

〈2〉专区剧团组织机构表（草案）。

西北区省以上国营剧团组织机构表（草案）

- 团长　副团长
  - 团务会议
    - 秘书科（科长　副科长）
      - 总务组
      - 秘书组
      - 组教干事
    - 研究室（正主任　副主任）
      - 研究员
    - 剧务科（科长　副科长）
      - 舞台工作组
      - 音乐组
      - 演员队
      - 导演、教练

说明：行政人员不得超过总编制人数的 20%。

专区剧团组织机构表（草案）

- 团长　副团长
  - 团务会议
    - 总务股
      - 股长
    - 剧务股
      - 股长　副股长
        - 舞台工作组
        - 音乐组
        - 演员组
    - 组教干事

说明：1. 行政人员不得超过总编制人数的 15%。

2. 团长 2 人，1 人须主要负责行政领导，另一人负责业务领导。

3. 剧务股长 2 人——其中 1 人须是导演。

陕西省人民委员会
关于《陕西省民间职业剧团登记条例》
及《陕西省民间职业剧团奖励暂行办法》的批复

(55)会文办字第 001 号

陕西省文化局：

你局(55)文艺字第 022 号报告及附件均悉。兹将所送的《陕西省民间职业剧团登记条例》及《陕西省民间职业剧团奖励暂行办法》在文字上略加修改，随文发还，希即遵照。并将修正后条例和办法分别报送文化部和本会备查。

陕西省人民政府

一九五五年二月十日

陕西省文化局
关于报请批准《陕西省民间职业剧团登记条例》及《陕西省民间职业剧团奖励暂行办法》的报告

(55)文艺字第022号

陕西省人民委员会：

关于陕西省民间职业剧团登记暂行条例及奖励暂行办法，前已报经文委批准，并由文教厅报经原西北文化局转报中央文化部审批。

现接中央文化部(54)文部厅字第五三四八——九号通知并颁发了《关于民间职业剧团登记管理工作的指示》。根据该指示精神，对原拟的条例进行了适当的修改，并根据该指示中所指出的“报告同级人民政府批准施行，并报中央文化部备案”的指示，兹将修改后的《陕西省民间职业剧团登记条件》及《陕西省民间职业剧团奖励暂行办法》随文报送，请审核批准，以便报送中华人民共和国文化部备案和颁发施行。

陕西省人民政府文教厅

一九五五年二月四日

附　件

陕西省民间职业剧团登记条例

第一条　为加强对民间职业剧团(社)(民营公助剧团在内。下同)的领导和管理，防止盲目发展，保障其合法权益，并逐渐提高演出剧目与表演艺术的质量，进一步改革和发展人民戏曲事业，特依据文化部“关于民间职业剧团的登记管理工作的指示”精神制订本条例。

第二条　本省境内已成立的民间职业剧团(社)均须在本条例公布后六个月内向所在县(市)人民委员会申请登记，(西安市的剧团(社)向市文化局申请。由专署直接管理的向专署申请，下同)经审查确有固定组织，具有必须的业务水平、足以维持经常营业演出者，应准予登记，发给登记证。不合标准者，可由剧团(社)提出申请，在取得当地政府的同意协助下，进行定期整顿，在整顿期间发给临时演出证。如

限期届满仍不合上述标准得视具体情况，帮助其转业或继续进行整顿。

第三条　凡在本条例公布后申请成立的民间职业剧团(社)，必须具备下列各项条件，始可申请登记。

(一)有固定的组织，包括一定数量的主要演员(主要演员指有相当的艺龄，较高的艺术修养，并在当地群众中有一定的威信和基础者)、一般演员、音乐人员、舞台工作人员职员等。其大部成员过去确系以演剧为职业者。

(二)有一定数量的上演剧目及一定的业务水平，能经常营业演出，且能维持全团(社)生活者。

(三)有一定的服装、道具及其他演剧所必须的设备者。各县(市)人民委员会为了考核剧团、剧社是否合于上述条件，得令其演出，进行审查。

第四条　新申请成立的剧团(社)，如因不合前条所列各项条件而未被批准登记者，可提出理由申请重新审核，或向上级文化主管部门提出书面申诉。但在申诉期间，未经正式批准登记以前，不得作营业性的演出。

第五条　凡申请登记的民间职业剧团(社)，均应填写“民间职业剧团登记申请书”，附“剧团组织章程”，“演员、职员履历表”、“剧团剧目一览表”各一式四份，报送接受申请的县(市)人民委员会审核。

受理申请的县(市)人民委员会应限期(两个月内)提出初审意见，逐级报请省文化局核定，批准发给登记者。剧团(社)解散时，亦须报经原登记的县(市)人民委员会转省文化局备案。并将登记证缴销。

第六条　凡经批准登记的民间职业剧团，必须遵守下列各项规定：

(一)不得上演文化部业已明令禁演或暂行停演的剧目。

(二)每年一月和七月份应向原登记的县(市)人民委员会以书面报告前半年工作情况(包括上演剧目、演出地点、场数、人数、收入、支出等)，并在年度终结时报送全年扼要总结及次年业务计划。

(三)赴外地旅行演出时，应将旅行演出计划(包括旅行演出地点、起讫日期、演出剧目等)报请原登记的县(市)人民委员会审核。

(四)剧团(社)组织及人员有变动时，应呈报原登记的县(市)人民委员会备案。

第七条　凡外地在本省流动演出的剧团(社)，一般均应在原成立的所在地进行登记；若长期不能回原成立所在地演出的剧团(社)，可经取得原成立所在地文化主管部门与剧团(社)在本省经常演出地区的县(市)人民委员会同意后，即在其经常演出地区的县(市)人民委员会申请登记。

第八条　凡经批准登记的民间职业剧团赴外地旅行演出时，应由剧团(社)事先征得目的

地文化主管部门的同意或目的地剧场之邀请，然后将旅行演出计划报原登记的县(市)人民委员会审查后发给旅行演出证为凭。剧团(社)于抵达旅行演出地区时，应即将旅行演出证及批准的旅行演出计划呈缴该地县(市)人民委员会备案，该地县(市)人民委员会对该团(社)应给予工作上的指导与协助。剧团于旅行演出期满后，应即将旅行演出证向原领取部门缴销，如有必要须延长演期或转赴另一地旅行演出，应再呈报原发给旅行演出证的县(市)人民委员会，批准延长或补发转赴另一地的旅行演出证。

第九条　对已经批准登记的民间职业剧团(社)，除切实保障其合法权益外，对其他演出的新剧目，不论其为历史或现代题材、改编或创作、自编或其他剧团曾经演出过的剧目，凡内容对人民有益，表演艺术达到一定水平，为群众所欢迎者，得予以奖励。奖励办法另订之。

第十条　凡经批准登记的民间职业剧团(社)，如有下列情形之一者，原登记的县(市)人民委员会得按其情节的轻重，给以适当处分或撤销其登记者：

(一)不遵守本条例第六条的(2)(3)(4)各项规定超过一年以上者；

(二)不遵守本条例第六条的(1)项规定，屡经批评不改者；

(三)有严重违犯政策法令情事者；

(四)组织涣散、制度混乱、经常发生事故、确实无法整顿或业务水平太低、无法维持经常演出者；

(五)未报经原登记县(市)人民委员会之同意，连续三个月不演出者；

剧团(社)在旅行演出中，如有上述情形，得由当地县(市)人民委员会征求原登记县(市)人民委员会的同意，予以适当的处分。

撤销登记证的处分必须经省文化局批准，由省报请中央文化部备案。被撤销登记证的剧团(社)如不服处分时，得在一个月内，向撤销登记的县(市)人民委员会或上级文化主管部门提出申诉，在申诉期间仍可继续演出。

第十一条　凡登记后之剧团(社)出外演出时，必须持有人民委员会所发之旅行演出证(尚未进行登记地区之剧团(社)须持有人民委员会所发之介绍信)，其他机关、团体所发给的此类证明文件一律无效。

第十二条　本省剧团(社)在全部登记工作结束后，未经许可登记及未履行登记亦未发给临时演出证者不准演出。

第十三条　无论国营、公私合营或私营剧场，在本省民间职业剧团(社)登记工作结束后，一律不得邀约或接受无登记证或临时演出证的民间职业剧团(社)演出。如邀约已经核准登记的剧团(社)，须事先向该剧团所在地县(市)人民委员会申请批准。

第十四条　本条例业经陕西省人民委员会批准施行，并已报中华人民共和国文化部备案。

附 件

陕西省民间职业剧团奖励暂行办法

第一条 为鼓励已登记之民间职业剧团、社(定点辅导剧团、社在内,下同)对于戏剧艺术的改进和提高,进一步发展人民戏剧事业,使符合于当前人民的需要,切实为国家过渡时期的总路线服务,特制订本办法。

第二条 对民间职业剧团、社的奖励依据下列标准进行之:

甲、经常演出的节目(不论历史剧或现实剧),内容丰富、思想性较强、对人民有教育意义者。

乙、表演严肃认真、刻划角色性格深刻,音乐、化妆、服装、舞台设计(布景等)均能紧密配合剧情且不断有新的改进,在戏改工作上有显著成绩者。

丙、有健全的民主领导,合理的经济制度及艺术工作制度(选择剧本、分配角色、导演、彩排等)能服从当地政府领导,经常汇报工作,并不断注意保护演员健康者。

丁、能经常坚持政治、文化、业务学习,并有一定成绩者。

第三条 奖励根据条件按以下三个等级进行之:

甲、符合第二条各项标准者为甲等,发给奖金及奖状。

乙、符合第二条甲、乙、丙三项标准者为乙等,发给奖金或奖状。

丙、符合第二条甲、乙、丁三项标准者为丙等,发给奖状或锦旗。

第四条 奖励采取一年一次的定期评奖。

第五条 每届年终由各县市(西安市所属各剧团由市文化局办理。下同)人民委员会将经常了解掌握的材料依据本办法第二条所订各项标准写出该地剧团的详细材料报告专署(直属县、市报省文化局),由专署邀请有关单位及参加评奖剧团之代表组织评委会评定之。

第六条 各专署依照本办法第三、四条规定,根据自己经常所掌握之材料评定并提出定级,将材料报送省文化局。由文化局邀请有关单位审核后,将奖品交专署颁发之(直属县、市由省文化局直接颁发)。

第七条 本办法经陕西省人民委员会批准施行,并报中华人民共和国文化部备案。

陕西省人民委员会
关于《民间职业剧团登记工作实施方案》的批复

(55)会文办字第002号

陕西省文化局：

你局(55)文艺字第086号报告及附件均悉，关于《民间职业剧团登记工作实施方案》准予备案，希即由你局颁发执行。

陕西省人民政府

一九五五年三月十日

主送：陕西省文化局。

抄送：省文教办公厅。

附　件

陕西省民间职业剧团登记工作实施方案

根据文化部(一九五五年七月十六日(55)文艺字第一二二号)"关于民间职业剧团登记工作的补充通知"精神，现将原"陕西省民间职业剧团登记工作实施方案"修订如下：

一、登记的目的与要求。

(一)掌握民间职业剧团的确实数字，了解剧团情况，通过登记解释政府对民间职业剧团的方针和团结改造艺人的政策，为今后整顿和改造民间职业剧团工作创造条件；

(二)控制职业剧团盲目发展以及业余剧团盲目向职业剧团发展的倾向，以确实保障剧团的合法权益；

(三)限制流散班、社盲目流动，以保证民间职业剧团的正常发展。

我省决定自一九五五年六月至年底进行全省民间职业剧团的登记工作。各专署、县、市文化主管部门应将这项工作列为今年工作重点之一，依照中央"统筹兼顾、全面安排"的精神，切实做好这项工作。

二、步骤与方法。

全省民间职业剧团登记工作，共分三个阶段进行：

(一)首先由省根据中央“关于民间职业剧团的登记管理工作的指示”、“补充通知”及“陕西省民间职业剧团登记条例”的精神，结合全省情况，制定“登记工作实施方案”及宣传材料：“关于民间职业剧团登记工作的讲话”，做好印发文件、表册等一切准备工作。

(二)登记工作采取以专区为单位，分片分批依次进行的办法。首先在渭南专区进行试办，抽调有民间职业剧团的各专署及直属县、市文化工作干部一人，参加渭南专区登记工作；取得经验后，全面开展登记工作(西安市单独进行)。

渭南专区的登记工作，用一个月左右的时间，采取以下三个步骤进行：

1、召开登记工作干部学习会。组织抽调的各专署、各直属县、市文化工作干部及渭南专区登记工作干部(即各剧团所在县的文化工作干部)进行学习，进一步了解与掌握中央有关登记工作的政策精神，打通干部思想，端正认识，明确登记工作的目的、意义、步骤与方法，以防止在登记工作中可能发生的脱离群众的急躁态度和包办代替的作风以及对待登记工作的消极态度。会议以报告、讨论为主；由省文化局领导进行。时间：由六月二十八日至七月一日，进行四天。学习文件：“关于民间职业剧团的登记管理工作的指示”、“关于加强对民间职业剧团的领导和管理的指示”、“关于民间职业剧团登记工作的补充通知”、“陕西省民间职业剧团登记条例”、“登记工作讲话”及人民日报社论“加强对民间职业剧团的领导”等。

2、在剧团进行登记工作的步骤：

在登记前必须充分做好宣传教育工作。首先召开剧团团长(或剧团主要干部)、主要演员、积极分子会议，讲明登记意义，打通思想，研究进行办法，然后召开全团大会进行动员报告，详细交代登记的目的和登记的积极意义，解释登记的标准，为什么要发登记证，为什么要发临时演出证，指出登记后剧团的发展前途和努力方向。必须认真宣传“关于民间职业剧团登记管理工作的指示”，把政策交代清楚。经过思想动员以后，各剧团领导应组织全体团员进行讨论，在讨论中如发现群众对登记工作尚有错误的理解或其他思想情况时，应针对这些思想情况继续进行宣传，务使每一个艺人都能明确地认识登记是为了保障剧团合法权益的积极意义及剧团发展前途，然后公布剧团登记条例，由剧团自动向当地文化主管部门申请登记，文化主管部门根据登记标准对剧团的“登记申请书”进行审核，决定发给剧团登记证或临时演出证。各地登记工作干部在此阶段必须注意了解与掌握艺人群众一切思想动态，及时请示汇报，防止可能发生的意外及偏差。

省及其他专署、直属县、市参加渭南登记工作的干部有重点地分别参加二、三地的登记工作，以吸取经验，俟登记结束后即回渭南专署很好地总结经验，并制定出全面开展登记工作的具体步骤。

3、渭南专署所属各县应于登记工作结束后，逐级做好总结工作，报省备查。

（三）参加渭南专署试办工作的各专署、直属县、市干部回去以后，各地应于八月间全面开展登记工作。

三、组织领导。

各专区、各直属县、市的登记工作，统由各专署、各直属县、市文化主管部门领导进行；省文化局根据需要适当地组织力量进行协助。

四、应注意的问题。

（一）在登记工作中对剧团的一些问题，如工资待遇的不合理，制度的不健全等应着重思想教育，使其逐步改变，在登记工作中不应作任何处理（但在登记中发现剧团成员中有反革命分子，或有严重刑事案件的人，可由公安部门依法处理，但不得与登记工作混在一起，要区别开）。登记工作干部应切实掌握文化部"关于民间职业剧团登记工作的补充通知"的精神，在了解剧团情况时，只能将了解的情况及时汇报给领导上参考，加强报告请示制度，对剧团的问题一般不应作任何处理，以免造成剧团的思想混乱。但必须做好登记工作。

（二）登记工作应在不妨碍剧团营业演出的情况下进行。

（三）做好登记工作，主要在于做好宣传教育工作，应针对群众的思想情况，反复深入地进行宣传，解除其各种思想顾虑，耐心地帮助提高其觉悟；任何轻视艺人，从而采取简单急躁和包办代替的做法，都是错误的。

一九五五年七月三十一日

陕西省文化局关于召开全省戏曲创作座谈会的通知

(55)文艺字第二二六号

为了加强对本省戏曲创作工作的思想领导，提高戏曲工作者写作水平，组织创作力量，并通过与艺人的合作产生一批较好的历史或现代题材的戏曲剧本，以便供给各剧团上演。本局定于三月二十八日在西安召开全省戏曲创作座谈会，兹据本省剧本修审委员会提名请你处×××同志参加，敬希通知该同志届时参加为荷。

附：戏曲创作座谈会方案一份。

陕西省人民政府文教厅

一九五五年三月十九日

附　件

陕西省文化局
戏曲创作座谈会实施方案

(一)目的和要求：

为了加强对本省戏曲创作工作的思想领导，提高戏曲作者的写作水平，组织创作力量，并通过与本省各剧种老艺人的合作，产生出一批较好的历史题材或现代题材的戏曲剧目。特于三月下旬起召开全省戏曲创作座谈会。

根据省、市戏曲修审委员会的提名，邀请全省与西安市的戏曲作者、老艺人及剧本保存者举行座谈。除对戏曲剧本的挖掘、整理、修改及创作工作进行研究讨论外，并对目前本省戏曲作者在创作、修改中所存在的问题，进行分析研究和批判；此外，要求能在今年产生出十五个左右较好的戏曲剧本，其中应有五个左右能达到可以向全省推荐的要求。

(二)座谈会的内容及进程：

甲、由陕西省文化局鱼讯局长报告五年来全省戏曲创作修改工作情况及存在的问题，邀请有关同志作关于戏曲创作的专题报告，并有计划地组织到会者结合几个剧目，进行分析研究，对戏曲创作、修改工作中的某些错误思想和作品，进行批判。

乙、由戏曲作者和老艺人自报今年的搜集、整理、修改或创作戏曲剧目的计划；由修审会报告今年创作和修改计划，提出可修改的剧目，供作者参考或自愿选择，并有重点的讨论分析研究五个至十个可修改的剧本，以帮助作者提高认识和写作水平，完成今年的计划。

丙、由省、市文化领导部门负责同志对会议的进行情况及有关问题作总结性的发言一次。

丁、在会后肯定三个至五个必须修改成功的剧本，并组织专人负责，立即修改，在行政上给以各方面的支持，促其限期完成。

(三)参加者：

甲、领导机关及有关单位：陕西省委文艺处二人，陕西省文联五人，中国作家协会西安分会一人，陕西省文教办公室一人，陕西省流行剧目修改审定委员会四人，西安市委文艺处二人，西安市文联二人，西安市文化局一至二人，西安市流行剧目修改审定委员会三人，西北人民歌舞剧团一人，西藏戏团二人，陕西日报一人，西安日报一人，陕西省人民出版社一人，约计二十九人。

乙、邀请戏曲作者、老艺人、剧本保存者共七十八人。(名单另附)

（四）会期：由三月二十七日起，预计以一星期为限。（会议及座谈会日程另发）。

（五）会址：西安市文联会议室。（报到处亦设西安市文联内）。

（六）经费：

甲、凡本市被邀请参加座谈会之剧作者、艺人，其食宿自理（特殊困难者例外）。

乙、凡各县被邀参加座谈会之剧作者、艺人除被褥用具自带外，其来往旅费及会议期间的食宿，概由本局负责。

陕西省文化局
关于组织剧团结合建社肃反
运动进行巡回演出的通知

（55）文艺字第1099号

西安市文化局、各专署、有剧团的各县（市）：

为了动员戏剧力量，大力推动将在全省开展的对农业的社会主义改造和肃清一切反革命分子的运动，以保证国家经济建设第一个五年计划的顺利完成和社会主义革命事业的彻底胜利，各级政府文化领导部门应即组织所属剧团（包括国营剧团、民间职业剧团）排练有关节目，配合当地建社、肃反运动，作有组织、有计划的巡回演出，以达到向群众进行广泛的宣传教育目的。为此，特作如下通知：

一、要求：巡回演出应以配合目前政治任务的节目为主，各团至少须排出有关建社和肃反的本戏各一个（多排不限）。演出地区：各县剧团以在本县地区内巡回演出为原则，各专区国营剧团、重点辅导剧团及直属市各民间职业剧团应以所在市及无剧团的县区演出为原则，务使全省各地群众通过这次巡回演出，尽可能地普遍受到教育。

二、组织领导：演出工作由剧团所在专区、县、市政府文化主管部门具体领导进行。

1、首先应向剧团作一次组织计划巡回演出的动员报告，打通思想，鼓舞工作热情，加强其对演出的光荣感与责任的认识感，并组织讨论、研究解决演出中的具体困难，充分作好准备。此外，对于外来剧团，亦应尽量组织其参加巡回宣传演出。

2、协助剧团选排节目，结合运动的开展，联系演出地区，妥善安排时间、路线，制订巡回演出计划。并注意所有配合任务的节目中，其主要角色均应由剧团的优秀演员担任演出，必须防止粗制滥造、敷衍塞责的现象。排演较好，受到群众欢迎的剧目，可适当选择作为参加一九五六年全省戏剧会演的节目，以鼓励戏曲大力为政治服务。

3、在演出中，专区、县、市、区、乡等各级政府均应给戏剧以具体的支持与帮助，协助其组织观众，解决有关演出问题，以保证演出任务的顺利完成和扩大宣传影响。

4、演出结束后，应协助剧团作出巡回演出总结(包括演出概况：如时间、地区、节目、场数、观众人数等，群众反映、艺人反映、工作经验与存在问题等)报局。

三、演唱材料：为解决上演剧目问题，先随函附发配合建社的秦腔现代剧《两兄弟》一册，此外即将选发的还有：关于建社的剧本《母女俩》、《社是谁的》、《入社》、《春暖花开》、《薛二婆》，配合肃反的剧本《擦亮眼睛》、《捉妖记》、《中秋之夜》等八种。

各专区、县、市接到通知后，希即协助所属剧团订出巡回演出计划报局。部分县、市如已演出此类剧目，除应继续制订计划外，并希将演出情况一并报局。个别剧团已根据本局本年八月十六日(55)文艺字第九0六号通知精神制订或修订了下半年巡回演出计划者，应根据本通知精神将计划重行修订报局。

陕西省文化局

一九五五年十月十四日

抄报：陕西省人民委员会文教办公室、省委宣传部。

陕西省文化局关于组织所属剧团学习讨论《有毒草就得进行斗争》等文件的通知

(57)文艺字第0979号

西安市、宝鸡市文化局，有剧团的县、市，陕西省戏曲剧院：

接中华人民共和国文化部(57)文陈艺戏字第701号函："请立即组织有关文化主管部门及戏曲剧团对人民日报《有毒草就得进行斗争》的社论和梅兰芳等同志向戏曲界提出不演坏戏的建议，进行学习讨论。"

文中特别指出："自从文化部开放'禁戏'以来，全国各地戏曲舞台上呈现了上演剧目更加繁荣和活跃的现象，但同时也有某些剧团将一些坏戏原封不动的演出，这种情况引起许多戏曲艺人和观众的不满。……"文化部并认为"人民日报的社论和艺人由于未能正确理解第二次剧目工作会议'大胆放手、开放剧目'的精神以及开放'禁戏'的意义，因而在上演剧目的选择上，未能很好地掌握与鉴别，形成乱放毒草的现象。"

为了切实做到继续开放剧目，并及时对毒草进行斗争，特作如下三点具体措施：

一、要求我省戏曲界(包括国营剧团和民间职业剧团的艺人和其他工作人员)对人民日报社论《有毒草就得进行斗争》和梅兰芳等同志向戏曲界所提出的"提高戏曲质量，不演坏戏"的意见进行学习和讨论，并组织各级文化部门的有关人员进行讨论研究。

二、对于有害无益的坏戏，应及时通过各种方式，例如发表文章和召开座谈会等，发动艺人和群众展开批评、讨论，以提高大家的认识，进行清除毒草的工作。开展戏评、讨论，但不能以行政命令禁演。

三、关于传统剧目的挖掘和新剧本的创作，仍必须按第二次全国戏曲剧目工作会议的方针，大力进行。

根据中央指示精神，我局建议剧团较集中的市（如西安市、宝鸡市、汉中等地），在可能的情况下，集中所属有关戏曲团体组织讨论学习，并建议我省有剧团的县、市，组织各该地区剧团分别进行讨论学习。同时，将这项工作的进行情况及工作中存在的问题及时报局。

陕西省文化局

1957年5月29日

抄报：省人民委员会、省委文教部。

陕西省文化局
关于在剧团中深入开展
社会主义大辩论及整风运动的通知

(58)文艺字第0246号

各专署、各有剧团的县、市：

为了推动我省戏剧团体在政治上、思想上、经济上全面的大跃进，各地文化主管部门应在党委的统一领导下，把组织所属剧团开展整风运动列为今年文化工作重点，搞深搞透。运动的内容除应根据省委的统一布置外，兹再提出下列要求：

一、组织所属国营及民间职业剧团结合大鸣大放深入开展社会主义大辩论。

辩论的重点：(1)关于肯定党的领导问题。党对于戏剧事业的领导是搞好了，还是搞错了。戏剧事业要不要党的领导，要不要走社会主义的道路。(2)关于明确文艺为工农兵服务的问题。用什么内容为工农兵服务，服务的态度，如何把艺术给工农兵送上门去，上山下乡与提高艺术质量、实行企业化的正确关系。(3)政治与业务的关系。那个是第一位的，如何正确结合。

二、在大鸣大放、大辩论的基础上，在剧团中开展整改工作。

主要是动员剧团以大鸣大放、贴大字报等方式向文化领导部门多提整改意见，同时开展剧团内部整改工作。重点为：(1)领导与群众的关系及领导的民主作风问题；(2)勤俭办团，反浪费，精简编制机构和组织人力，发挥潜力，提高工作效率的问题。(3)新、老艺人、演

员与音乐工作者的团结问题。(4)结合大辩论对以往上演节目进行一次专题鸣放和检查，批判坏戏，提高艺人识别香花毒草的能力，在此基础上开展“不演坏戏”的运动，并提倡在排演优秀传统剧目的同时，大力排演表现现代人民斗争生活的优秀剧目，更好地发挥戏剧艺术为社会主义建设服务的战斗力量。

大辩论及整改工作的时间应作妥善安排，以整风、演出两不误为原则。大辩论及整改工作结束时，希作出总结连同开展“不演坏戏”运动的情况及全年工作计划一并报局备查。

陕西省文化局

一九五八年三月十九日

抄报：省人民委员会、省委宣传部。

抄送：西安市文化局。

陕西省文化局
转发文化部关于加强戏曲、曲艺
传统剧目、曲目的挖掘工作的通知

(62)文艺字第 002 号

西安市文化局、各专署文教局、各县(市)文教局：

接文化部(61)文艺平字第 1371 号关于加强戏曲、曲艺传统剧目、曲目的挖掘工作的通知，据此，省传统剧目工作室正拟制 1962 年工作发掘计划。时届年终，为了便于安排 1962 年工作，特将该通知先行转发，以供参考，请即结合地区情况，着手布置这一工作。另据文化部(61)文艺齐字第 1783 号通知指示：各地在发掘工作中，在重视和鼓励老艺人的热情和积极性的同时，务须保护他们的身体健康，采取具体措施，勿使他们过分劳累、紧张，以免产生不良后果。为此，希于安排发掘工作时，一并加以注意。有关发掘工作的计划，希及时报局(省剧目工作室 1962 年工作计划，俟确定后，即行下达)。

附：文化部(61)文艺平字第 1371 号通知

陕西省文化局

1961 年 7 月 2 日

抄报：省委宣传部、省人委文教办公室。

抄送：省剧目工作室、省戏曲剧院、省京剧团、省傀儡艺术剧团、省魔术杂技团、省戏曲学校、省剧协。

附　件

中华人民共和国文化部
关于加强戏曲、曲艺传统
剧目、曲目的挖掘工作的通知

(61)文艺平字第1371号

各省、市、自治区文化局(厅)：

建国以来，各地区挖掘和整理戏曲、曲艺传统剧目、曲目工作有很大成绩。有许多戏曲、曲艺传统剧目、曲目已经被记录和保存下来，有些将要失传的剧种、曲种也得到恢复。这为戏曲、曲艺研究工作和社会主义新戏曲、新曲艺的创作积累了极为宝贵的材料。其中有不少传统剧目、曲目，经过整理、改编，提高了思想性和艺术性，已经成为剧团和曲艺团体的优秀保留节目。但是，在挖掘继承工作中还存在一些问题：有些剧目、曲目现在只有个别老艺人还能记忆或表演，他们年岁已高，一旦故去，这些遗产就会有失传的危险，必须立即抢记下来。但有的地区还未采取具体措施进行这项工作；有的剧种传统剧目很丰富，还没有组织力量认真进行挖掘，或者只挖掘了一部分剧目就停顿下来；有的剧种传统剧目和表演技巧十分丰富，但由于把过多的精力放在搬演和改编其他剧种剧目的工作上面，以致对本剧种的遗产挖掘记录和整理改编工作反而注意不够；有的地区已记录下来的剧本和曲本资料缺乏妥善的保管办法，以致辛勤记录的资料常有散乱丢失。为了更好地挖掘和继承戏曲、曲艺遗产，繁荣戏曲、曲艺创作，使戏曲、曲艺艺术更好地为社会主义事业服务，各地文化部门必须进一步加强挖掘戏曲、曲艺传统剧目、曲目工作，现在提出以下几点意见，请参照办理：

一、挖掘戏曲、曲艺传统剧目、曲目工作主要是：(1)对各种不同的剧种、曲种不同的技术流派和各种体裁的传统剧目、曲目，以及有特点的唱腔、曲牌、表演技术、脸谱、服装、导具等，都应当根据不同情况，分别采用笔记、画图、记谱、录音、照相等方法，认真地如实地记录下来。(2)对老艺人独特的表演技术，和艺术表演经验，应当派人听他们口述，作出记录，有些表演技术无法用文字表达，应当有计划地组织青年认真学习。对有特殊造诣的个别老艺人的卓越表演，有摄影厂的地区可以报经文化部批准后拍摄纪录电影。(3)对老艺人所知道的有关剧种、曲种、有悠久历史的戏曲班社、剧团、剧场、书场的史料，艺术创作方面的掌故、口诀、戏曲曲艺术语、名艺人和剧作家、评书家的历史、师承、轶闻以及训练演唱的方法等。些对于研究戏曲史、曲艺史和批判继承戏曲、曲艺遗产都有很大参考的价值，也都要尽可能地记录下来。此外，对于各种手抄秘本、孤本和现已少见的戏曲书刊、唱本的搜

集工作，也应当注意。

二、目前，在挖掘继承戏曲曲艺传统剧目、曲目工作方面，有很多工作要做，各地方、各剧种、曲种的具体情况多有不同，因此各地区应当根据当地具体情况，区别先后，有计划、有步骤地进行。很多戏曲、曲艺传统剧目、曲目是在老艺人中口传心授的，从无记录，必须首先把有失传危险的剧目、曲目从老艺人口中记录下来。在剧种、曲种较多的地方，应当首先集中力量挖掘本地区特有剧种、曲种的传统节目。有些剧种、曲种年代较短，传统节目如果不多，则不要勉强去做挖掘工作，并要防止弄虚作假。有些剧种、曲种传统节目如果大部分已经挖出，则应在继续挖掘的同时，更多注意节目的整理工作。

三、戏曲、曲艺传统节目的唱词、道白中有不少优秀的健康的东西、但是其中也有不少封建、迷信的思想，低级、猥亵、不健康的情调和文理不通的辞句，在记录时，不论是精华部分或者是糟粕部分，都应全面地如实地记录下来，先不要随便修改，以便于以后能对剧目、曲目作全面的研究。有关领导部门应向老艺人和记录者说明这样作的必要性，打消不必要的顾虑。对剧本、唱本中个别难懂的方言、土语，记录者尽可能作出注释。无法写的字，可用拼音字母或同音字代替。对少数民族剧种、曲种的剧目、曲目挖掘工作，如可能，最好用本民族的文字作记录，然后再进行翻译。

四、记录下来的剧目、曲目资料和搜集到的剧本、唱本，在有印刷条件的地区，应当复印少量付本(如50—100部)，作为内部资料，分送文化领导部门、艺术研究机关和少数编剧人员研究参考，并作为进一步整理加工和改编的资料(每种送文化部两本)；在没有印刷条件的地区，也应当组织人力手抄几份付本保存(每种送文化部一本)。

五、在挖掘传统剧目、曲目工作中，对剧目、曲目口述者和记录者，应给予合理的报酬。此项开支以及进行复印、抄写、录音、照像等所需的工本费，由省、市、自治区文化局(厅)拨款解决。款项可列入年度艺术事业经费预算中。今年不能解决的，可安排几年计划，分年度解决，实在有特殊困难的可由省、市、自治区文化局(厅)作出计划，报请文化部协助解决。

六、各地区应重视剧目、曲目资料的保管工作，对搜集到的剧本、唱本、资料等，各地应指定有关部门专责保管，订出切实可行的保管借阅办法。对已搜集到的剧目、曲目、资料应编目造册，连同剧本、唱本、资料的付本报送省、市、自治区文化局(厅)备案，同时抄报我部(没有印本抄本的可先报目录)。

七、挖掘传统剧目、曲目工作是一项长期的、复杂的、细致的工作，各地文化部门必须加强领导，组织力量(特别要注意发挥老艺人的积极性)，有计划地进行，并及时总结经验。经验总结望抄告我部。

中华人民共和国文化部

1961年9月19日

陕西省文化局
关于对当前应立即停演的五十五出
“鬼戏”的处理意见

(63)文艺字第489号

西安市文化局、各专、县(市)文教局:

中央指示:我国传统戏曲中,原有不少出现鬼神的剧目。解放初期,在党的戏曲改革方针的指导下,具有严重毒素的“鬼戏”一般均已停止上演,但是有一些思想内容比较好、表演艺术较有特色的剧目仍继续演出。由于我国广大人民群众(尤其是农民)在剥削阶级的长期压迫下,受迷信思想的影响比较深。近几年来,城乡人民中烧香、拜佛,以至盖庙宇、塑神像等迷信活动又有所滋长。不少地区农村中的一些干部和群从,以迎神、还愿等名目,邀请剧团演“鬼戏”。而有些在解放后经过改革去掉了鬼神形象的剧目,或已停演的剧目,又恢复了原来的面貌,或重新搬上舞台。事实上,“鬼戏”的演出,加深了人们的迷信观念,助长了迷信活动,戕害了少年儿童的心灵,妨碍了群众社会主义觉悟的提高。目前,戏剧界大多数人对此已有认识,但仍有少数人认为某些在一定程度上反映了被压迫者的反抗和复仇精神的“鬼戏”还可以演出。这些年来的经验证明,即使有的“鬼戏”有它好的一面,但对于缺乏科学知识,还有浓厚的迷信思想的广大群众来说,还是存在着助长迷信的副作用。这是和当前我们要加强群众的社会主义教育,克服各种落后思想和落后习惯的任务相抵触的。因此,在当前形势下,从广大群众的利益考虑,“鬼戏”有停演的必要。

根据中央的指示,全省各地,不论在城市或农村,应一律停止演出有鬼神形象的各种“鬼戏”。为便于各级文化行政部门掌握,根据我们现有的材料统计研究,现将我省当前应立即停止上演的五十五出“鬼戏”,及对这些剧目的具体处理和初步修改意见发给你们,希参照执行。请按照“省委批转省文化局党组关于贯彻执行中央批准文化部党组‘关于停演鬼戏的请示报告’的意见”的精神,对所属专业、业余剧团、木偶、皮影、曲艺班、社演出过有鬼魂形象出现的剧(曲)目,进行认真的检查、清理,并将检查清理的情况速报我局。

附:《关于我省艺术表演团体应立即停止上演五十五出鬼戏的处理意见》

陕西省文化局

一九六三年六月二十四日

抄报:省委宣传部、省文教办公室。

抄送:省剧协、省剧目工作室、全省各剧团。

附　件

关于我省艺术表演团体
立即停止上演五十五出“鬼戏”的处理意见

（一）下列鬼戏、鬼魂形象贯穿全剧，问题较大，难作修改，应立即停止上演。如何处理，以后再研究。

1.《游西湖》秦腔老本、改编本、移植昆曲本。《红梅记》越剧本。《李慧娘》豫剧本。

2.《探阴山》移植京剧本。《铡判官》汉二簧、线戏本。

3.《阴阳铡》豫剧本。

4.《金琬钗》秦腔、碗碗腔、线戏本。

5.《十王庙》秦腔老本、改编本。碗碗腔老本、改编本。

6.《大上吊》（亦名《李翠莲上吊》、《十万金》、《刘全进瓜》、《唐王游地狱》）秦腔、眉户、豫剧本。

7.《夜断阴曹》秦腔、腕腕腔、线戏、豫剧本。

8.《阴阳河》秦腔本。

9.《黑虎打台》（亦名《赵公明显魂》）秦腔本。

10.《活捉王魁》移植川剧、京剧本。

11.《活捉孙富》评剧本。

12.《哭灵·上路》汉二簧本。《背鞋》秦腔本。

13.《毒二娘》秦腔、眉户本。

14.《活捉吕蒙》汉二簧、京剧本。

15.《活捉潘璋》秦腔、汉二簧本。

16.《两世缘》碗碗腔、线戏本。

17.《两世姻》碗碗腔、线戏本。

18.《小阳河》（亦名《西圣归天》）线戏本。

19.《双红带箭》同州梆子、线戏本。

20.《太和城》秦腔、西府秦腔本。

21.《五雷阵》同州梆子本。

22.《五雷碗》秦腔、汉二簧本。

23.《过沙江》汉二簧本。

24.《上天台》(《打金砖》)汉二簧老本。

25.(《贼打鬼》)同州梆子、汉二簧本。

26.《乌盆记》京剧本。

(二)下列鬼戏的鬼魂形象不是剧中主要人物,比较容易修改,在未改好以前,亦应停演。这类剧目我们提出了初步修改意见,供各地参考(有些剧目正在研究,未附意见)究竟如何修改,请各地文化行政部门和戏曲剧团同艺人合作,进行研究。

27.《对银杯》秦腔本,修改小鬼勾魂、惊梦、抢官诰等情节。

28.《八件衣》秦腔本,修改借尸还魂、下阴曹、城隍庙求神等情节。

29.《伐子都》秦腔本,修改考叔鬼魂等上场。三意社演的改编本,可以演出。

30.《慈云庵》秦腔本,修改王腾鬼魂出现或娟娟梦中鬼魂出现等情节。

31.《托兆碰碑》汉二簧、京剧本,修改七郎鬼魂及碑兆等。

32.《紫霞宫》秦腔、碗碗腔、线戏本。

33.《潘杨讼》、《夜审潘洪》秦腔老本、移植本。修改假设阴曹。

34.《铡赵王》、(亦名《铡二王》、《绣龙袍》、《火化织机巷》)秦腔、线戏、豫剧、汉二簧本,修改鬼魂惊梦,火神显灵。

35.《 谪仙楼》线戏本,修改装鬼情节。

36.《铁钉床》同州梆子、汉二簧本,修改马刚鬼魂出现等情节。

37.《八义图》秦腔老本。《药包计》线戏、碗碗腔本,修改赵盾鬼魂、巫神卜卦等情节。

38.《窦娥冤》移植蒲剧本。修改鬼魂惊梦。

39.《惠风扇》秦腔、碗碗腔、线戏本,修改借尸还魂、游地狱等。

40.《转肠壶》线戏本,修改阴曹地府。

41.《龙虎斗》秦腔本,修改呼延寿亭的鬼魂出现。

42.《一字狱》秦腔本,修改人说鬼话情节。

43.《赤桑镇》秦腔本,修改包冕、马娘娘鬼魂上场、驿丞通传等。

44.《荀家滩》秦腔本,修改碑文。

45.《姜维推碑》秦腔、同州梆子、线戏本。修改碑文出现情节。

46.《白鹿垣》碗碗腔,线戏本。

47.《黄飞虎反五关》秦腔老本、豫剧老本,不能演出。秦腔修改本(五一剧团演出本)可演出。

48.《昊天塔》汉二簧本,修改杨七郎、杨令公惊梦等。

49.《劈山救母》秦腔、豫剧本,《劈华山》碗碗腔、修改抽笺求神情节。

50.《万福莲》(《女巡按》)碗碗腔本,《谢瑶环》移植京戏本。修改求神卜卦、谢瑶环鬼魂

惊梦等。

51.《梅花簪》碗碗腔、线戏本,修改徐彦青父鬼魂出现。

52.《玉虎坠》秦腔老本,不能演出。

53.《假金牌》秦腔老本、改本,不能上演。

54.《义责王魁》阿宫移植本,不能演出。

55.《天雷报》秦腔、眉户本,不能演出。

以上应停止演出的共五十五出。

陕西省文化局关于在所有戏曲剧团中开展学习、讨论"进一步贯彻百花齐放推陈出新方针"问题的通知

(63)文艺字第872号

西安市文化局、各专署文教局:

首都戏曲界正在开展的关于进一步贯彻执行百花齐放推陈出新方针的讨论,在光明日报发表以来,已引起所有关心戏曲工作的人们注意。目前,西安地区各戏曲团体已开始学习、讨论。陕西省文化局、省剧协、西安市文化局还拟专门联合召集戏曲界座谈,就我省进一步贯彻执行百花齐放推陈出新问题,作专题探讨。这次学习讨论的目的,是探讨如何使我省具有悠久历史和广泛群众基础的戏曲,更好地适应社会主义新时代人民群众的需要,促使戏曲随着社会的发展而不断地得到革新和发展。光明日报自九月九日以来,陆续发表的对于推陈出新方针问题的讨论文章,以及我省戏曲界将开展的学习、讨论,对于戏曲工作今后的发展,具有重大的意义。我们希望各地文化行政部门组织所属戏曲剧团认真学习和讨论,特别要重视学习光明日报的编者按(九月九日、九月十日在光明日报刊载,九月十四日陕西日报摘要转载,标题为"遗产必须批判地接受,传统戏曲必须推陈出新"),正确领会精神,联系实际,进行学习、讨论。有关学习讨论的其他资料,以及西安地区学习讨论的情况,将在陕西戏剧动态和陕西日报、西安晚报上陆续发表。并希各地将学习讨论情况和提出的问题等向我局报告。

陕西省文化局

1963年9月28日

抄送：省剧协、省文教办公室。

陕西省文化局关于举办
陕西省第二届戏剧观摩演出的通知

(64)文艺字第096号

西安市文化局、各专署文教局、省属各剧院、省傀儡艺术剧团、省剧目工作室：

“陕西省第二届戏剧观摩演出计划”(草案)业经陕西省人民委员会文教办公室同意，现发给你们。希切实加强领导，积极认真地作好此项工作。

附件：如文。

陕西省文化局

1964年2月3日

抄报：中央文化部、陕西省人民委员会、省人委文教办公室、省委宣传部。

抄送：全国剧协、陕西军区政治部、陕西省广播事业管理局、省粮食厅、省财政厅、省商业厅、陕西日报、作协西安分会、美协西安分会、音协西安分会、剧协陕西省分会、省群众艺术馆、陕西人民出版社、陕西省总工会。

附 件

陕西省第二届戏剧观摩演出计划(草案)

一、目的。

为了检阅我省戏剧工作为工农兵服务、为社会主义服务和“百花齐放、推陈出新”方针的贯彻执行情况，总结交流经验，繁荣创作，革新舞台艺术，发展群众业余戏剧活动，并选拔具有较高思想性、艺术性和代表性的优秀剧目、剧团参加西北地区戏剧观摩演出，定于1964年3月在西安举办陕西省第二届戏剧观摩演出。通过会演，进一步明确戏剧艺术的发展方向，推动全省戏剧事业和戏剧队伍的社会主义改造，提高戏剧艺术质量，更好地发挥为工农兵服务、为社会主义革命和社会主义建设服务的战斗作用。

二、时间。

一九六四年三月份(开幕时间另行通知)。

三、范围。

（一）节目：参加观摩演出的节目，以我省近年来新创作的具有较高思想性和艺术性反映现代题材的剧目、曲目（包括专业与业余作者的作品）为主；我省新改编或移植其他剧种的特别优秀的现代剧目以及戏曲中质量高的新编历史剧和改编传统剧，也可以参加演出。

参加会演的节目，大小、形式、风格、具体题材均不限（业余剧团的节目应以小型多样为主）。

（二）剧种及剧团：我省现有各个剧种（包括话剧、歌剧、舞剧、歌舞、戏曲、曲艺等）的专业剧团（话剧、歌剧、歌舞等新文艺团体，必须参加）及表现现代生活的皮影、木偶（包括专业、业余）和特别突出的业余剧团（包括话剧、歌剧、歌舞、戏曲、曲艺等），经过选拔，均可参加会演。

（三）晚会场数。

1、专业剧团：省级剧院（团）可选拔参加八个晚会的节目（包括木偶）；西安市可选拔参加六个晚会的节目（包括曲艺、皮影）；宝鸡、渭南、咸阳、汉中专区可各选拔参加一——二个晚会的节目；延安、榆林、安康、商洛专区，可各选拔参加一个晚会的节目。全部参加观摩演出的节目共约二十六个晚会。

2、业余剧团：共约八个晚会（包括工矿、农村、机关、部队等）。

每个晚会（包括专业、业余）可由一个剧团单独演出，也可由几个剧团、几个剧种的节目联合演出，但以三小时左右为限。

（四）参加会演人数：二千五百二十六人（其中西安以外的代表约一千二百二十四人）。计：1、演出代表：一千八百一十人，其中：

（1）专业剧团：二十七个共一千三百七十人。

西安地区演出团（省、市剧团、曲艺、皮影、木偶）共十五个，每团六十人（曲艺三十人、皮影十五人、木偶三十人、电视节目二十五人），共七百六十人。

各专区演出团十二个，每团五十人（歌剧六十人），共六百一十人。

（2）业余剧团：约十一个，共四百四十人（西安地区一百八十人，各专区共二百六十人）。

2、观摩代表五百五十人，其中：

省、西安市观摩代表（包括不参加演出的剧团代表）一百二十六人。

专、县（市）观摩代表：各专、县（市）文化干部一人（一百零四人），不参加演出的剧团每团二人（必须来团长一人，共一百零七人）。共二百七十四人。

大会呈请文化部、全国剧协莅临指导外，并邀请工会系统、铁路系统、部队系统、共青团、妇联、新闻单位及其它有关单位参加观摩共一百五十人。

3、大会委员及工作人员约一百六十六人。

四、选拔办法：

（一）凡参加观摩演出的剧团（以剧目为对象）必须分别经省、西安市、各专署文化主管部门的选拔（或指定），并经省会演筹备委员会审查同意，方可参加观摩演出。

（二）西安市（包括长安县人民剧团）及各专区参加会演节目，由西安市文化局及各专署文教局组织选拔，省属剧团节目，由省直按组织选拔。陕西省广播电视文工团、陕西军区五一剧团参加省属剧团选拔。具体办法可视地区条件采取集中选拔、组织评选小组巡回选拔或直接指定均可。

（三）选拔参加会演的节目，必须按照第二项规定慎重挑选，保证质量。只要节目质量符合标准，可以多于规定参加的晚会数；如果节目达不到要求标准，亦可少于规定参加的晚会数（节目不足一个晚会也可参加）。

五、筹备及组织工作。

（一）为了保证会演的顺利进行，由省文化局主持并吸收有关方面组织成立“陕西省第二届戏剧观摩演出筹备委员会”，于二月上旬开始办公，进行筹备及选拔工作。筹委会于会演开幕后转为工作委员会。

（二）各专区及西安市的观摩、演出人员，以专区、西安市为单位，组织各该地区的“观摩演出代表团”（包括观摩团与演出团），设正、副团长及秘书（人选由各地决定）。团长应由文化行政部门的负责同志担任。演出与总务均须有专人负责，以便与大会联系。所有上述人员，均包括在各地区观摩、演出总人数之内，不另增加名额。

（三）预报材料：西安市文化局、各专署文教局务须于 2 月 20 日前，将下列各项材料报送省局。

1. 各地对参加全省观摩演出人员的政治情况，必须认真进行审查，并报送本地区观摩演出团的组织、负责人及全部人员名单（专业、业余分别填写，表样附后）。

2. 参加观摩演出的剧本（包括所有参加演出的节目）和舞台设计图样，歌剧、舞剧、歌舞并应附送曲谱。

3. 参加观摩演出的各剧团之名称及参加演出的节目单，包括剧名、剧情简要说明、剧种、编剧、导演、舞台设计、音乐设计（作曲）、演员及其担任的角色名单（以出场先后为序）、音乐及舞台工作者名单、每个节目演出所需的准确时间等。

4. 参加演出剧目的主要演员介绍（包括从业简历、艺术特长、政治觉悟及其表现等），并尽可能附送剧照。

5. 编剧、导演及主要演员、音乐工作者和舞台工作者的专题文字，如艺术创造的体会、戏剧改革的经验等。

6. 各地在贯彻执行为农业服务方针和“百花齐放、推陈出新”方针方面的典型材料，如经验、意见、问题等。

7. 农村业余剧团贯彻执行业余、自愿、小型、多样原则和勤俭办团的典型经验介绍等。

（四）各演出团的联络人员（即演出、宣传、总务负责人员）须于开幕前五天到大会筹委会报到，以便联系解决有关问题。

（五）各观摩演出代表团应成立临时党团支部，并须转来临时组织关系。

（六）经费。

会演各项经费应力求节约。按照下列原则开支：

（一）西安市、专区、县（市）选拔节目时所需的经费自理。

（二）大会办公及演出费用：

会演期间所需之办公用品、剧场费用、舞台基本装置（灯光、幕布、桌椅等）、宣传费用、演出消耗以及各团演出时的交通运输，统由大会负责。各团演出所需的布景、服装、专用道具及下妆用油等概由各团自理。

（三）所有参加演出的剧团，会演期间经费补助办法如下：

1. 旅运费：各演出代表团人员的往返车费及演出用具的运费由大会负责（包括途中补助、住宿等费）。

2. 会演期间，各演出团代表人员的住宿及医疗问题，由大会负责解决。

3. 伙食：自会演开幕前二日起至会演结束后三日止，各演出代表团的伙食补贴按规定标准由大会负责。

4. 西安地区的各演出代表团，除会演期间的伙食补贴由大会负责外，其余全部自理。

5. 参加会演的业余剧团人员的往返车费（包括途中补助、住宿等费）、演出用具运费、伙食 、住宿、医疗及误工补贴等费用，统由大会负责。

（四）会演期间参加大会的各剧团演、职员的薪金及留守人员的一切费用，均由各团自行解决。

（五）各专区参加观摩的专业剧团人员的车旅、伙食、住宿、医疗费用的补助办法，同专业剧团演出代表。

（六）各专区、县（市）参加观摩演出团的干部，除伙食补贴、住宿由大会解决外，其旅差、医疗等费在原单位报销。

（七）特约代表的住宿、医疗、市内交通等费由大会负责，伙食补贴与演出代表同。外省观摩代表的食宿问题由大会代为办理，费用自理。

（八）大会委员及工作人员，按省人委关于会议补助的规定办理。

（九）所有参加会演的代表，其日常用具及行李等物，均须自带；并应带足所需的油票及粮票（专业剧团演出代表及业余剧团所有人员还应带来当地粮食部门的食粮定量标准证明）。

（十）为使会演的优秀节目与群众见面，大会决定于会演期间，组织参加会演的剧团，

作售票演出。其收入由大会统一掌握和处理。

（十一）参加会演的专业剧团（主要是专县集体经营剧团），由于准备会演节目，参加观摩演出，而影响剧团正常的经济收入者，由省文化局酌情给予补助。

（十二）参加会演人员粮食标准较低者（主要是专县演出代表），由大会适当给予粮食补助（具体数量由省文化局核算，与省粮食厅共同研究解决）。

陕西省第二届戏剧观摩演出筹备委员会委员名单（依姓氏笔划排列）

王依群　马健翎　刘毓中　关鹤岩　尚小云　沈　石　罗　明　郑中和　郑伯奇
冒君刚　胡　旭　胡　采　赵望云　姚一征　姜炳泰　高　歌　袁　光　鱼　讯
黄俊耀　常增刚　程西铮　张禹良　樊粹庭　韩启祥　魏明中　谭　评

共二十六人

主 任 委 员：鱼讯。
副主任委员：罗明、马健翎、谭评。

陕西省革命委员会文化局
关于赴京参加文艺调演和纪念《讲话》
发表三十三周年演出活动的情况报告

陕革文报(75)53号

省委：

根据文化部关于继续举行文艺调演的通知，经省委审查同意，我省戏曲剧院秦腔移植革命样板戏《红灯记》、省歌舞剧院歌舞、西安市话剧团话剧《延水长》、安康地区文工团和省歌舞剧院合演的歌剧《飒爽英姿》等四台节目、四百三十六名演职人员，于二月十一日至三月二十日，先后分四批赴京参加了文化部举办的新疆、陕西、四川、黑龙江四个省、区文艺调演。在调演期间，四台节目在首都共演出三十场，受到了工农兵的热烈欢迎。文化部负责同志分别观看了演出。调演办公室对我省参加调演的节目都进行了认真的讨论，给予了热情的鼓励，作了较好的评价，并提出了具体加工修改的意见。认为，秦腔移植《红灯记》和歌舞节目基本是成功的，歌舞艺术上有比较浓郁的陕北特色；话剧《延水长》和歌剧

《飒爽英姿》题材、主题是应该肯定的，尤其调演中出现大型歌剧，值得高兴。但提出秦腔《红灯记》在唱腔设计方面，男声感到秦腔的味道还不浓，对胸腔音、苦音使用得不大胆。歌舞节目中，提出舞蹈《出诊路上》，与主题扣得不紧。话剧《延水长》，序幕、尾声和戏的主题、主要矛盾结合得不够紧，整个戏的情节进展显得缓慢，矛盾激化不够。歌剧《飒爽英姿》，主要英雄人物形象不够高大丰满，对立面写得不够深，转变人物比较单薄，音乐布局上戏剧性不够。

赴京演出回来后，我们及时地组织各演出单位，分别向省委和广大工农兵群众汇报了在京演出情况，并进行了汇报演出。同时，根据文化部领导同志和调演办公室的意见以及省委领导同志的指示，对节目进一步作了加工修改。

继四省、区调演之后，又根据文化部为纪念毛主席《讲话》发表三十三周年选调一批文艺节目在京演出的通知，我省戏曲剧院秦腔、眉户、碗碗腔移植革命样板戏折子戏和省歌舞剧院的歌舞节目以及延安地区陕北说书《毛主席给我们指方向》(韩起祥同志说唱)等、二百二十八名演职人员，于今年五月十三日至六月六日赴京参加了纪念演出活动。分别在北京市房山县、顺义县和北京市内先后演出秦腔、眉户、碗碗腔移植革命样板戏折子戏《痛说革命家史》、《刑场斗争》、《情深如海》、《常青指路》、《诉苦参军》和歌舞节目共三十五场，受到了首都工农兵的热烈欢迎，观众达十四万二千多人次。在市内演出期间，两个演出单位积极协助中央人民广播电台和北京电视台，完成了录音、录像任务，同时为新华社、《人民日报》、《解放军报》、《光明日报》、和《北京日报》提供了宣传材料。上述各报在综合评论中对我省移植的革命样板戏折子戏和部分歌舞节目，给予了较好评价。最近，经文化部同意，中央人民广播电台又派人来我省，录秦腔、碗碗腔折子戏，准备广播、制唱片。

两次赴京参加调演期间，在调演办公室的统一安排下，我省演出团认真学习了毛主席关于理论问题的重要指示和毛主席的《讲话》以及《红旗》杂志、《人民日报》的有关重要文章，开展了对修正主义文艺路线的革命大批判，观摩了样板团和兄弟省、区的演出，进一步提高了同志们无产阶级专政下继续革命的觉悟。大家把到北京参加调演看作是进了一次文艺革命的学习班；把到基层演出看作是执行毛主席革命文艺路线的一次拉练。在演出过程中，积极做到了在农村演和城市演一个样，露天演和剧场演一个样，没有领导看和有领导看一个样。省戏曲剧院演出团在北京市房山县为了满足工农兵的要求，发扬不怕疲劳、连续作战的作风，十天内演出了十二场。他们把每次演出都当作一次战斗任务来完成。在房山县周口村参加劳动时，利用休息时间为贫下中农演出碗碗腔《常青指路》，扮演吴清华的演员在烈日下，土地上，扑跌摔打，虽然汗水湿透了衣裳，滚得浑身是土，但她仍然认真做戏，一丝不苟。贫下中农看着这种情景，激动地说："要不是毛主席的好领导，那里能在这样大的土地上，看到这样好的戏。"许多演员在劳动中脱下鞋袜，跳进猪圈，和贫下中农一起推车出粪，贫下中农说："你们台上演工农兵，台下学工农兵，真是执行毛主席革命文艺路线的好战士。"房山县委的领导重视对演出团的接待工作，招待所的每个房间里，事先为

演员们摆设了毛巾、肥皂、茶叶等物品，演出团的同志们看到后，表示感谢，同时主动地将东西收集起来，交回招待所。他们说："我们学习无产阶级专政理论，限制资产阶级法权，就必须从一点一滴做起。"

省歌舞剧院演出团在北京市顺义县广场演出，不讲条件，因地制宜，因陋就简。为了保证按时演出，全体出动，在广场上连夜装台，不怕苦，不怕累，一直干到第二天天亮。在河南村参加劳动结束后到了社员家里，他们主动热情地帮助群众干活，担水、扫院，深受群众的欢迎。在深入基层演出中，他们同工农兵一起学习无产阶级专政理论，同工农兵一起座谈，请先进人物作报告，参观访问农业学大寨的先进典型，学习工农兵自觉限制资产阶级法权，抵制资产阶级思想侵蚀，巩固社会主义阵地的先进事迹，受到了深刻的教育。

在两次赴京参加演出活动的过程中，由于我们对政治思想工作抓得不够紧，曾发生了钱、粮被盗和个别人违犯纪律、装运家具被扣等不良现象。参加演出的单位都不同程度地存在着人员过多、布景过重的倾向。

通过学习无产阶级专政理论，开展革命大批判，深入基层为工农兵演出，向工农兵学习，总结两次参加演出活动的正反两方面的经验，使我们对坚持文艺为工农兵服务的方向问题，有了进一步认识，感受比较深的是：要坚持文艺为工农兵服务的方向，就必须以无产阶级专政的理论为纲，反复学习和实践毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》，开展对修正主义文艺路线的批判。从理论和实践的结合上，把对资产阶级专政的问题搞清楚。要坚持文艺为工农兵服务的方向，必须时刻想着工农兵，走与工农相结合的道路，"长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去"，在这个过程中改造世界观，转移立足点，熟悉工农兵的生活、工作和思想，努力创作出真正为工农兵服务的文艺作品。文艺调演中凡是优秀的节目，都是文艺工作者认真深入生活、努力改造世界观所取得的成果。要坚持文艺为工农兵服务的方向，必须走出城镇"小舞台"，到工矿、农村、连队的"大舞台"上为工农兵演出。要积极为上山下乡创造条件，克服人员过多、乐队过大、布景过重的倾向。要坚持为工农兵服务的方向，必须大力普及革命样板戏，认真学习革命样板戏的创作经验，千方百计地塑造为夺取政权和巩固无产阶级专政而战斗的无产阶级英雄形象，占领思想文化阵地。

根据文化部举办的文艺调演大会精神和省委对文化工作的有关指示，我们在下半年着重抓如下工作：

一、计划七月下旬召开各地、市文教局、文化局负责文化工作的局长会议，传达全国文艺调演大会精神和省委领导同志对文化工作的有关指示，并研究下半年文化工作。

二、抓好全省文艺战线的理论学习和思想建设。对理论学习和思想建设抓得不紧，是当前文艺战线的一个薄弱环节。为了扭转这种局面，今年下半年，我们拟采取办读书班、学习班等方法，建立理论队伍，培养理论骨干，发动群众，在全省文艺战线掀起一个学习理论的热潮。同时联系文艺战线阶级斗争和路线斗争的历史和现状，开展对修正主义文艺路线的革命大批判。批判文艺界严重存在的资产阶级法权思想，批判资产阶级文艺思想、名利

思想，批判行帮习气等地主资产阶级的生活作风，加深在文艺领域内对资产阶级实行全面专政的认识，提高执行毛主席革命文艺路线的自觉性。

三、积极组织文艺团体深入基层，为工农兵演出。教育文艺工作者牢记毛主席关于文艺为工农兵服务的教导，时刻想着工农兵，有计划有组织地采取巡回演出、组织文艺小分队、文艺辅导队等形式，深入工矿、农村、部队演出，并开展群众性的业余文艺辅导活动。特别是省、地、市文艺团体，深入基层演出的场次要多于在城市的演出。为了有利于深入基层演出，要克服人员过多、布景过重、乐队过大以及耗电量过多的不良倾向。在基层演出期间，要积极参加集体生产劳动，虚心接受工农兵的再教育，改造世界观。我们计划今年下半年召开省直文艺团体深入基层为工农兵演出的经验交流会。

四、进一步普及革命样板戏，并以革命样板戏为榜样，大力开展文艺创作。要把移植革命样板戏当作贯彻执行毛主席革命文艺路线的大事来抓。在我省地方戏移植的革命样板戏中，有重点地加强加工修改工作。通过移植，进一步促进地方剧种的改革。

组织专业和业余创作人员认真学习革命样板戏创作经验，以党的基本路线为纲，批判修正主义文艺思想和“创作私有”、“艺术私有”等资产阶级法权思想，长期深入生活，同工农相结合，努力创作更多更好的为工农兵欢迎的文艺作品。我们计划明年举办全省小戏调演。

我省在文艺创作、演出和地方戏移植、改革以及电影、文物等方面，都有较大的潜力。只要我们坚决贯彻执行毛主席革命路线，加强政治思想建设，做好组织工作，调动各方面积极性，坚持抓数年就可能把文艺工作搞得更好些。

以上报告妥否，请批示。

中共陕西省革委会文化局核心小组

一九七五年七月十日

陕西省革命委员会文化局
关于1942年以来创作节目上演的几条
原则意见

陕革文发(77)21号

省文办：

近十年来，“四人帮”在文艺界推行了一条反革命修正主义文艺路线，在这条黑线的影响下，一些受到工农兵群众欢迎的优秀作品被压制或禁演。现在打倒了“四人帮”，文艺得解放，要把被“四人帮”在文艺界搞乱了的思想正过来，遵循毛主席“百花齐放，推陈出新”的方针，繁荣上演节目，推动文艺创作，对毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以来

所创作、演出的现代剧目(节目)的上演问题,经我们研究提出如下原则意见。

一、伟大领袖和导师毛主席,周恩来总理生前观看并加以肯定了的作品;

二、内容革命,形式健康,受到广大工农兵群众欢迎的作品;

三、被“四人帮”压制了的革命的优秀作品;

四、受“四人帮”文艺思想的流毒影响较少,并经过认真加工修改受工农兵欢迎的作品;

五、上述作品的作者没有敌我矛盾性质的重大政治历史问题。

陕西省革命委员会文化局

一九七七年三月四日

报:省委章泽同志。

发:局领导小组成员。

陕西省革命委员会文化局
关于恢复上演剧目的通知

陕革文发(78)40号

各地、市文化(教)局:

根据华主席在五届人大政府工作报告中关于“扩大文艺节目,丰富文化生活”的指示,同意局剧目审查小组提出的关于恢复上演部分剧目的意见,特通知如下。

一、大力提倡上演现代戏。对于过去本省创作和演出的现代戏,只要政治上符合六条政治标准,没有帮气,艺术上也比较好,即可恢复演出。如反映建国初期社会主义革命和建设题材的《雷锋》、《焦裕录》、《山花烂漫》、《两颗铃》、《鹰山春雷》、《粮食》、《梁秋燕》、《志愿军的未婚妻》、《迎春花开了》、《红色宣传员》、《朝阳沟》、《夺印》、《向阳川》、《李双双》、《瘦马记》等,反映革命历史题材的《血泪仇》、《八一风暴》、《三世仇》、《穷人恨》、《刘巧儿》、《大家喜欢》、《野火春风斗古城》、《十二把镰刀》、《查路条》、《红布条》、《苦菜花》、《江姐》、《白毛女》、《刘胡兰》等。对于其中某些有明显缺点的,应尽可能加以修改上演。

具体剧目上演的批准权限,各地市创作、改编的现代戏剧目,由各地、市文化主管部门负责批准,上演外地的剧目,须经省文化局同意。

二、对于传统剧目,特别是那些具有地方戏曲特色,艺术较好,在群众中比较流行的剧目,本着有利于向人民群众进行历史唯物主义和爱国主义教育的精神,也应陆续分批开放。第一批可恢复上演的剧目为:《窦娥冤》、《游龟山》、《四进士》、《三滴血》、《铡美案》及

《孙悟空大闹天宫》、《无底洞》、《三岔口》、《长坂坡》、《雁荡山》。

三、演出过程中，应加强评论工作，广泛听取群众意见，不断加工改进和提高。

陕西省革命委员会文化局

一九七七年四月二十四日

抄报：省委宣传部、章泽同志。

抄送：省直各院、团、省文艺创作研究室、局领导小组成员、江风、禹良同志。

陕西省文化局
关于加强领导、繁荣戏剧创作的意见

陕文发(80)60号

各地(市)县文化(教)局、省直各艺术表演单位：

粉碎“四人帮”三年多来，我省戏剧创作和舞台演出都呈现出繁荣景象。一九七八年进行了全省戏剧调演；去年，我们举行了庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出。参加献礼演出的节目共二十一台，集中检阅了全省戏剧艺术队伍的力量，展现了舞台艺术创作活动的丰硕成果，涌现出一批反映我国现代的、近代的和古代的新创作的戏剧作品。其中秦腔《西安事变》、话剧《西安事变》和歌舞剧《兰花花》参加了全国的献礼演出。这些作品，促进了我省戏剧艺术创作题材、形式、风格的多样化，推动了传统剧目的整理、改编和革新，带动了舞台艺术创作和演出质量的提高，对丰富人民文化生活，鼓舞人民同心同德，向四个现代化进军起了积极的作用。

我们的戏剧艺术，在各级党委的领导下，在各级文化部门和广大戏剧工作者的积极努力下，取得了很大的成绩。但是，应当看到，由于林彪，“四人帮”十年严重破坏，戏剧创作造成了一个百花凋零的局面，戏剧园地疮痍满目，百废待兴。从当前全省戏剧创作的状况来看，我们所取得的成果与时代和人民的要求还有很大的差距，戏剧创作和艺术生产，在质量和数量上都还不能满足人民日益增长的文化生活需要。特别是好的戏曲现代戏不多。戏剧作品的题材不够广泛，形式和风格还不够多样，艺术上的创新还不够。上演的传统剧目有一部分没有经过认真加工整理，剧目管理上还存在不少问题。同时，也出现了一些社会效果、社会影响不够好的作品和节目。

为了加强戏剧创作的思想领导和组织工作，繁荣戏剧创作，发展艺术生产，努力满足人民精神生活多方面的需要，为社会主义四个现代化建设更好地服务，各级文化部门要采取实际步骤，制定切实措施，努力把戏剧创作和艺术生产促上去，不断提高戏剧创作和上

演剧目的思想、艺术质量。根据全国文化局长会议关于发展文艺创作的精神，提出如下意见。

第一、按照党的方针政策，遵照文艺的规律，加强对戏剧创作的思想领导和组织工作。要坚定不移地贯彻执行“百花齐放、百家争鸣”、“推陈出新”和“古为今用、洋为中用”的方针。要经常地、深入地了解戏剧创作和评论的发展情况，了解舞台上演节目中的倾向性问题，进行政策、思想指导。要继续肃清林彪、“四人帮”极左路线的流毒，解放思想，发扬艺术民主，用实践是检验真理的唯一标准这个唯物主义观点，总结戏剧创作中的经验教训，积极地反映实现四个现代化中的宏伟业绩和英雄人物。

第二、抓好戏剧创作，丰富上演剧目。努力扩大戏剧创作题材，有规划有重点地组织和领导好创作。每年各个县重点抓好一个节目，各地、市和省直各艺术表演单位重点抓好一至二个大型剧目。当前，要特别抓好戏曲现代戏的创作，省、地、市戏曲剧团应当努力做出成绩。在领导和组织创作中，要制定一些切实可行的措施，一年要抓它几次，要见实效，保证创作规划的实现。

要协同剧协，帮助和组织剧作者深入生活，特别是去熟悉新形势下的新情况和暂时还不熟悉的人和事，熟悉那些在我们面前已经展现出来并将越来越蓬勃发展的四个现代化建设的现实生活，组织安排他们投身到伟大的四个现代化建设的洪流中去，促使他们自然地产生创作愿望，进入创作实践。

一九八一年是我党诞生六十周年，要积极组织戏剧作者创作反映革命历史和革命战争重大战役的作品，对人民进行革命英雄主义和革命传统教育。

第三、加强戏剧创作队伍的建设。采取普遍提高和重点培养的方法，促进戏剧创作队伍的发展提高。

要繁荣戏剧创作，没有一支相应的戏剧创作队伍是不行的。目前，我省戏剧创作队伍力量还比较薄弱，人数较少，水平有限，尤其是骨干力量甚为不足。进一步建立和健全戏剧创作机构，充实戏剧创作力量，适当地集中戏剧创作人才，是非常必要的。

(1)建立和健全剧团的创作组。每个剧团要有一定数量的戏剧创作人员（省、地、市剧团三至五人，县剧团一至二人)。剧团领导要重视创作，实行对戏剧作者的业务考核，确定艺术职称，改善创作人员的政治和生活待遇，调动他们创作的积极性，采取多种形式，普遍提高现有戏剧作者的创作水平。对于长期不能适应戏剧创作的人员，要进行调整，不断培养、充实和更新剧团的编创队伍。

(2)省和有条件的地、市，可适当集中一定数量有戏剧创作才能和艺术实践经验，有培养前途的戏剧创作骨干，加强重点培养，帮助他们创作出较高水平的剧本。为他们创造有利于创作的条件，从帮助学习马列主义，深入生活提供写作素材，创造写作环境，提供剧本的发表和演出条件到组织新创作或有争议作品的讨论，研究探讨创作中的问题，总结创作中的经验教训等，从各方面帮助他们在戏剧创作上努力完成创作计划，创作出优秀的戏剧

作品。

(3)省上每年举办一至二次戏剧创作人员读书会,每期一至二个月。读书会通过组织创作人员认真阅读和学习马克思主义文艺理论、古今中外名著,提高戏剧作者的文学艺术修养,丰富文学艺术知识,熟悉编剧技巧,交流创作经验,提高创作水平。

(4)繁荣戏剧创作,要采取专业剧作者和业余剧作者相结合的方针,要经常注意发现和培养业余戏剧作者。专业戏剧作者对业余戏剧作者要进行辅导和帮助,不断提高他们的戏剧创作水平。

第四、要坚持现代戏、传统戏与新编历史剧三者并举的方针。但是,要花费较大力气来搞现代戏。为了鼓励创作,支持现代戏,从一九八〇年起,建议在各级文化经费中拨出一项专款,作为扶植新的剧本创作所用。凡是排演新创作的现代戏和新创作的历史剧目,视其情况,在经济上给予政策性的补贴。对投入一定力量和时间,为戏曲改革、提高艺术质量而排演的重点剧目,成绩突出的,可在经济上给以政策性的补贴。同时也要加强传统剧目的整理、改编工作。组织一定数量有经验的专业或业余的戏曲编创人员、老艺人、从事传统戏和历史戏的整理、改编工作,并对我省流行上演的经过整理改编的传统剧目,分批进行审定推荐。

省剧目工作室应认真做好传统剧目的搜集整理、研究工作,分期分批向全省推荐优秀剧目。

第五、建立剧本创作奖励制度。每年召开一次优秀戏剧作品评选会议,编选优秀剧本创作集。对在戏剧创作上有成就的作者和优秀的戏剧作品,给予精神与物质上的鼓励。

第六、学习全国剧本创作座谈会的经验,有计划有准备地组织戏剧创作座谈会,研究剧本创作中的问题,提高戏剧创作的水平。

第七、加强理论研究,活跃戏剧评论,是促进和繁荣戏剧创作的一项重要工作。建国三十年来,我省戏剧理论研究工作是薄弱环节,应当尽快地建立起我省的戏剧艺术研究机构,充实研究队伍,开展研究活动,健全资料工作,推动艺术理论研究和戏剧创作。

进一步活跃戏剧评论,建议省、市报纸、广播、电视、《陕西戏剧》和《舞台与观众》小报,有计划地组织戏剧演出评论。要实事求是地分析作品的思想内容和艺术表现手法。勇于探索戏剧创作和舞台演出上的新问题。既允许批评,也允许反批评。

第八、编印《戏剧新作》汇集。对我省新创作的比较好的剧本,在《戏剧新作》上择优发表,向全省剧团推荐,并酌情付给作者一定的稿酬。

陕西省文化局

一九八〇年五月十二日

报:文化部、省委宣传部、省政府办公厅。

送:省剧协、剧工室、省戏校、陕西日报、局长、副局长、艺术处、计财处、办公室。

后　记

《中国戏曲志·陕西卷》已胜利告竣。值此之际，我们为她的编纂出版感到高兴和欣慰。

这部志书，是按照文化部、国家民族事务委员会及中国戏剧家协会关于编辑出版《中国戏曲志》的统一要求，组织编纂的。在《中国戏曲志》总卷编委会、编辑部的直接指导下，在陕西省文化厅、陕西省艺术科学规划领导小组的领导下，陕西戏剧界的一批专家、学者，经过十年多时间的辛勤耕耘、无私奉献，终于完成了这项艰巨的工程。

《中国戏曲志·陕西卷》属国家重点艺术科研项目，全书一百二十余万字，分综述、图表、志略、传记四大部类，设置条目一千三百余条，配图五百二十余幅。全面、系统地记述了陕西地方戏曲艺术的发展历史和现状，体现了详今略古、文图并茂的总体精神，反映了陕西三十个剧种的历史轨迹与艺术风貌，突出了陕西地方戏曲艺术的优势和特色。这部志书，是陕西有史以来的第一部戏曲专业志书，它的编纂成卷，填补了陕西戏曲史志的空白，对于当代和后世研究陕西戏曲历史，继承戏曲遗产，弘扬民族戏曲艺术，探索戏曲发展规律，促进社会主义戏曲艺术的改革与繁荣，都具有极为重要的文献价值和学术价值。

《陕西卷》的编纂工作是1983年4月开始起步的，十年来，中共陕西省委、省政府有关领导和各级文化主管部门给予了极大的关怀，省文化厅先后拨款二十余万元，作为编纂经费；同时，设置了省卷编写的机构，组织调配了编写队伍，制订规划，定期督促检查。文化厅厅长霍绍亮、副厅长叶增宽、王小康以及前任厅长李若冰、已故艺术处处长郑中和戏剧家田益荣等同志都给予了具体的指导与支持。全省十个地市和五十余个县(市)都建立了地、县卷编辑机构，全省编辑队伍多达一千余人；克服重重困难，相继完成了六十余部地、县卷的编纂任务，为省卷的编纂工作奠定了基础，提供了丰富的资料。这部志书的完成应该归功于关怀和支持这项工作的各级领导，归功于全省热衷于戏曲资料积存、整理的广大戏曲工作者，归功于参与编纂工作的全体人员，他们为陕西也为全国，为戏曲艺术事业的改革发展作出了一件很有价值的工作，功不可没。

这部志书的编纂工作，是分前后两个阶段进行的，因不同阶段的组织机构和编纂人员不尽相同，故而在书前采用了分段署名的办法，以便真实地反映各位编纂人员所付出的劳

动及其工作实绩。

陕西戏曲历史悠久，遗产丰富，在我国戏曲史上占有重要地位，编纂《中国戏曲志·陕西卷》，是一项极其艰巨、复杂的系统工程，尽管全体编纂人员在编写工作中，尽职尽责，做了最大努力。但由于客观条件的局限，有些资料还有待于进一步发现，错漏之处，在所难免，诚望广大识者赐正。

《中国戏曲志·陕西卷》编辑部

一九九二年十二月

索　引

条目笔画索引

一画

二画

三画

四画

五画

六画

七画

八画

九画

十画

十一画

十二画

十三画

十四画

十五画

十六画

十八画

二十画

二十四画

条目汉字拼音索引

C

D

E

F

G

J

M

N

P

Q

T

W

X

Y

Z